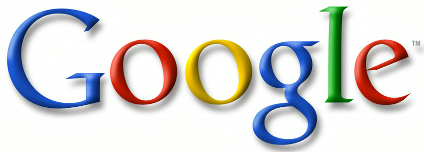
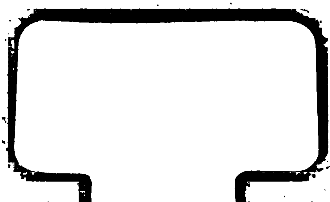




LE LEGS DE MOUSSORGSKI

PUBLICATIONS

de la

Maison du Lied, à Moscou

Dépositaire à Paris :

E. REY, 8, Boulevard des Italiens.

Pour paraître en Novembre 1908 :

II. LA BELLE MEUNIÈRE, poème de Müller, musique de Schubert, mis en français par Hettange et en russe par...

La traduction russe est mise au concours. Pour les conditions, voir à l'Appendice.

En 1909 :

III. MOUSSORGSKI EN FRANCE ET EN BELGIQUE (en russe). Analyse des principaux ouvrages. Opinions de la Presse et des Artistes.



Marie Olénine d'Alheim

Marie Olénine d'Alheim

Le Legs de Moussorgski

« Vers de nouveaux rivages! »
(Moussorgski à Stassov. 1872).

1908

—

Eugène REY
Libraire
8, Boulevard des Italiens
Paris.

AVANT-PROPOS

AVANT-PROPOS

Il y a des gens qui passent pour très pauvres et sont par conséquent très dédaignés de leur vivant. Ils meurent, et l'on apprend que ces êtres d'aspect minable, dont la mise négligée faisait sourire, passaient leur existence à enfouir des trésors. La considération vient et les héritiers accourent.

Cela arrive très souvent aux hommes de génie, mais de par la nature des biens qu'ils nous lèguent, il est à craindre que dans notre précipitation à jouir de ces richesses inattendues, nous ne fassions trop à la hâte leur inventaire et nous trompions non sur la valeur apparente *qui s'impose à nos yeux descillés, mais sur la valeur* réelle, *celle qui seule intéressait ces hommes, les soutenait dans leur isolement et les poussait à travailler sur des terres abandonnées ou incultes, où la semence devait être longue à lever.*

Moussorgski est un de ces hommes; son heure n'est pas venue, elle vient seulement. Il ne fait qu'entrer dans la vie et restera bien longtemps jeune, car ce qu'il voulait ne saurait être réalisé encore en plénitude. Cela suppose une révolution, non mondiale, mais intime, un retour de l'Homme à la Nature, et cette révolution n'a encore que des précurseurs. Ils ne nous demandent pas de les suivre aveuglément, mais de nous hausser un peu pour voir d'un peu plus haut, beaucoup plus loin, de nous orienter nous-mêmes et de prendre par les champs, en quittant ces routes battues dont toutes les destinations sont connues et notées administrativement sur des bornes.

Je me propose ici simplement de venir en aide au public et aux chanteurs désireux de se familiariser avec l'œuvre de Moussorgski :

En les mettant en garde contre une acception erronée du mot Réalisme *quand on l'applique à son art, erreur d'autant plus naturelle que ce mot est le seul qui puisse convenir ici, à la condition de n'en pas restreindre la portée.*

En leur signalant les réflexions qui m'ont été suggérées par l'étude de ses œuvres, au cours de douze années presque exclusivement employées à les

interpréter dans les milieux les plus divers, soit en français, soit dans l'original, en France, en Belgique et en Russie.

En leur donnant le texte des traductions françaises utilisées par moi de 1896 (première audition en France) à 1906 (54e Récital Moussorgski). Je ne sais si ces textes sont meilleurs ou plus mauvais que ceux qui ont été publiés par les éditeurs. Il m'est difficile d'en juger, Je suis tellement habituée à eux qu'ils ont fini par faire corps, pour moi, avec la musique au point qu'ils me permettent d'interpréter l'œuvre de Moussorgski exactement de même dans les deux langues. Ils m'ont donc été fort utiles. Ils peuvent l'être à d'autres.

En tout cas, je crois qu'on ne saurait s'entourer de trop de documents et de traductions lorsqu'il s'agit de s'assimiler un auteur étranger et de rendre sa pensée au moyen d'une langue autre que la sienne, surtout quand cet auteur est à ce point original *et* national *et vise à la parfaite unité des deux expressions verbale et musicale, en se proposant d'exprimer les sentiments les plus intimes de l'âme par la notation* du langage humain.

LE RÉALISME DE MOUSSORGSKI

LE RÉALISME DE MOUSSORGSKI

Le mot de Réalisme est venu tout naturellement à l'esprit de ceux qui, de 1896 à 1908, en France, ont voulu donner une idée de l'art de Moussorgski. Dit-il tout? Ne dit-il rien? Ou le peu qu'il dit suffit-il? Ou ce peu ne peut-il qu'égarer?

Ouvrons le dictionnaire de MM. Hatzfeld et Darmesteter :

« Réalisme, reproduction de la réalité avec ce qu'elle peut offrir de laid, de vulgaire. » Cette définition s'appliquerait à coup sûr fort bien à l'art de Moussorgski, suivant l'idée que s'en font tous ses détracteurs et, il faut bien le dire, quelques-uns de ses partisans, et même de ses interprètes. Mais elle ne lui conviendrait pas plus qu'à l'art de Dostoievski et de Balzac, qui sont aussi

des réalistes, exposés comme lui aux critiques et aux sympathies peu clairvoyantes.

Pour Littré, le Réalisme est « l'attachement à la reproduction de la nature sans idéal. » Sans idéal? Et qu'est-ce que l'idéal? « Le modèle intérieur du poète. » Cet idéal, assurément, n'est pas en cause. « Un assemblage abstrait de perfections dont l'âme se forme l'idée, mais sans pouvoir y atteindre complètement. » En ce cas, oui, sans idéal!

Mais l'intervalle entre ces deux définitions peu concordantes, dues toutes deux à des savants, montre suffisamment que le mot Réalisme est d'un emploi dangereux aujourd'hui, puisque de 1873 à 1900 il a ainsi changé, influencé par des œuvres peut-être. Quoi qu'il en soit, il a été appliqué à l'art de Moussorgski, accepté sans examen par la plupart, après examen par quelques-uns. On voudrait en vain l'échanger contre un autre.

Et puis ce mot, comme tous les mots, peut être pesé, éprouvé, soumis à la pierre de touche et servir, et même admirablement servir, servir, qu'il convienne ou non, à pénétrer plus avant dans la connaissance de ce que Moussorgski dé-

sirait faire (de l'idéal qu'il avait) et de ce qu'il a fait (sans idéal).

Prenons d'abord le mot dans son sens le plus prochain, le sens à peu près, tel que l'intelligence le saisit au vol en l'entendant passer, sans avoir à réfléchir. Il exprimera ici la réalisation de l'extérieur des êtres, en particulier de leur voix, puisqu'il s'agit d'un musicien et d'une œuvre vocale. Moussorgski est, à n'en pas douter, un Réaliste. Il écoute, il entend, regarde et voit, et sa musique, c'est la parole même de ceux qu'il met en scène, et cette parole est si exactement transposée qu'elle évoque leurs images. On arrive, en l'entendant, à les *voir*.

Dans les *Dits et Chants populaires,* dans la *Chambre d'enfants,* tous ceux qui chantent, parlent ou babillent, rient ou pleurent, sont campés et portraiturés d'un dessin si ferme, avec des couleurs si franches et si changeantes, et ce dessin et ces couleurs sont posés avec tant de précision et de rapidité sur la matière sonore, qu'il suffit de quelques mesures pour faire vivre ces êtres et les laisser se dire tout entiers. Ils sont sortis du silence il n'y a qu'un moment; quelques mots, les y voici rentrés — et cela suffit pour les fixer à jamais dans le souvenir. La mélodie, c'était

leur parole, les harmonies leurs gestes, les unes et les autres indissolublement unies par un rythme ondoyant, fugace et sûr, comme les rythmes de la nature.

Moussorgski est réaliste, naturaliste, impressionniste, pointilliste. Ce musicien peint dans le temps comme d'autres peignent dans l'espace : il a laissé des scènes d'intérieur, des scènes de genre, des paysages animés, des décorations fantastiques, des tableaux d'histoire.

Mais ce sens du réel, cette variété dans le choix du sujet et dans le mode qui lui convient sont chez lui des dons de nature, le produit d'une organisation particulière et heureuse. Il ne fait nul effort pour exprimer si prestement et si juste. Il ne conçoit même pas qu'il en puisse être autrement. Il n'admet pas d'autre forme d'art, pour lui du moins. Pour lui, tout ce que l'on en peut dire *va sans dire,* et je cherche en vain, dans ses lettres, le moindre mot qui pourrait exprimer cette tendance, indiquer que cette réalisation lui ait coûté le moindre effort. Dans son œuvre musicale, on constate que c'est là ce qu'il a fait toujours, dès l'instant où il a rompu ses attaches avec le monde et quitté l'uniforme et les salons pour retourner à la nature.

Ce que nous trouvons, au contraire, ce qui revient avec persistance sous sa plume, quand il se raconte à ses amis (et il s'ouvre volontiers à eux de 1868 à 1873), c'est une autre préoccupation, une véritable préoccupation celle-là, celle de dire des choses qui n'ont été ni dites ni réalisées, dans l'art musical tout au moins, sous la forme réaliste qui lui est naturelle.

« *L'Art n'est pas un but, mais le moyen de parler aux hommes.*

« *La vérité,* quelque pimentée qu'elle soit, l'audace, le parler franc *à bout portant* (en français dans le texte), voilà ce qu'il me faut, ce à quoi je tends, ce en quoi je ne voudrais pas faillir. *Comme si quelqu'un me poussait, je vais...* »

« *La recherche des traits intimes* de l'individu et de la masse, *l'incursion dans des régions inexplorées* et *l'apport des beautés qu'on y trouve,* telle est la mission de l'artiste.

« Dans la foule, dans les individus, il y a *des trésors que nulle main n'a approchés.* Les pressentir, les chercher, *les trouver* et en nourrir l'humanité comme d'un plat sain que nul n'a encore goûté, voilà le problème et la joie des joies! »

En recevant le portrait d'un ami, il écrit : « J'aime ce visage énergique. Oui, concentré en lui-même, il regarde au loin et pressent quelque chose en avant. La force et la conscience de son cerveau sont incrustées dans chacune de ses rides. Ce sont précisément ces loins radieux qu'il regarde qui me jettent en avant. »

A coup sûr, il n'y a dans cette profession de foi (expression qu'il emploie ailleurs), rien qui montre l'intention de mêler à ces beautés dont il veut faire l'apport quoi que ce soit de laid ou de vulgaire : il semble même qu'il n'y ait rien de tel dans ces régions mal explorées dont il parle. D'autre part, rien n'indique que ces régions soient situées hors de vue et d'atteinte, au-delà des vingt-sept empires et des vingt-sept royaumes des contes populaires russes. Il ne visait pas à l'au-delà; rivé à la terre et fervent de la vie, il ne voulait avoir que ce qu'elles donnent, mais tout ce qu'elles donnent, pour en faire un instant son bien, et rendre ce bien à la terre et à la vie dans des formes neuves, mais viables et vivantes.

Il se sentait ce droit, et voulait en faire usage et ce faisant, s'attacher de plus en plus à la reproduction de la Nature, sans « idéal ».

Il est évident que le mot Réalisme, appliqué à l'art d'un homme qui formule de telles prétentions, ne peut plus être pris à la légère. Il y a nécessité de l'isoler, de le fixer, nécessité d'une réflexion afin de bien saisir ce mot, pour voir si l'on en peut faire usage pour caractériser l'œuvre de Moussorgski, considérée dans son intégralité, sous ses deux aspects.

Et la réponse est : oui. Il ne faut même faire aucune violence à ce mot, pour le forcer à dire ce qu'il ne veut pas, mais simplement le placer sous un autre jour, ce jour nouveau auquel Moussorgski fait allusion dans les passages précités. Il est clair que pour voir ces « réalités » vraies, intimes, inexplorées, belles, précieuses, lointaines, qu'on doit chercher, trouver, transformer dans l'œuvre d'art, pour en « nourrir » l'humanité, il faut de certaines lumières et une certaine chaleur d'imagination.

A ces lumières, à cette chaleur les mots ne sont pas défigurés, mais ils se transfigurent. Réalisme va prendre ici une autre valeur, comme tous les mots qui l'entourent, et que sa présence évoque.

Le Réalisme dont il était parlé jusqu'ici va devenir sous ce nouvel angle visuel l'Apparence,

dans le sens de ce qui apparaît, de ce qui est visible, de ce qui s'exprime dans le monde apparent et visible. Le Réalisme, tel qu'il se révèle à nous maintenant, n'est pas contradictoire à l'autre : tous deux s'accordent comme deux notes consonnant à l'octave. Et le Réalisme de Moussorgski consiste précisément à les faire vibrer à l'unisson.

« Il n'est pas le pur amuseur », a-t-on dit. « S'il crée des formes, ce n'est pas pour le plaisir de créer des formes, mais pour s'exprimer, comme d'autres profèrent des mots. » Il est surtout un scrutateur. Son regard est long, pénétrant, sagace, mordace et tenace. Ce regard ne se brise pas à fleur de peau, mais fouille dans la chair, tout au fond, pour en ramener ce qu'il appelle la *substance de la vie*.

Du reste Moussorgski l'a dit assez expressément lui-même : *La réalisation artiste de la beauté seule, vue dans la matière, est une grande puérilité, une conception infantile de l'art.*

Cédant à une vocation certaine à laquelle il sacrifia tout durant sa vie, tout, c'est-à-dire le réel (sinon l'apparent), les satisfactions réelles (sinon les apparentes) que donnent la fortune,

la dignité d'un emploi officiel, le renom d'artiste pour satisfaire l'espoir chimérique (sinon réel), de rendre la vue aux aveugles qui ne voient dans la vie qu'un voyage en pleine nuit, souvent fastidieux, entre un néant d'où l'on sort et un autre néant où l'on doit entrer un jour, d'ouvrir les oreilles à des sourds, mais de les ouvrir au point de leur faire entendre sur leur chemin le cri de la misère, la douleur de l'Innocent, les angoisses d'une mère paysanne, la beauté sincère et passionnée d'un chant juif et de ramener les Russes peu patriotes et très distraits par l'Europe devant les deux torrents de leur histoire, l'un factice (le réel), l'autre vrai (celui qui n'est pas et serait, sans le divorce avec la nature).

Moussorgski semble commencer cette autre vie, cette vie qui se prolonge au-delà des bornes de la vie de l'homme et rend son œuvre vraiment vivante, en la réincarnant en d'autres « dans un dernier et définitif contact avec la chair ».

Aussi peut-on dire, aujourd'hui que la Nature admet cette œuvre, qu'il avait été bien appelé par elle à une mission certaine, celle de rechercher des trésors intimes, et de les amener au grand jour, d'un geste simple, bon enfant, mais sûr, sans violer les lois de la Nature elle-

même, cette Nature qui cache ses parties vives avec un soin si jaloux que beaucoup d'hommes, bien qu'elle les ait armés pour collaborer plus efficacement avec elle, arrivent à vivre leur vie comme s'ils étaient simplement des crans d'arrêt dans une machine.

Le problème était donc pour Moussorgski de révéler ces trésors, mais en les voilant à nouveau sous des formes possibles, naturelles et viables, non de les dévoiler en les mettant à nu, ce qui les exposait, de par les lois de la Nature, à être réduits à rien, à se volatiliser en rêves.

L'œuvre d'art est souvent comparée à la plante; on parle, en parlant d'elle, de fleurs, de fruits, de semences. On a raison, et puis, c'est inévitable. C'est un lieu commun auquel on est amené, bon gré, mal gré. Mais on peut peut-être quitter le lieu commun en serrant de plus près l'image.

La plante est vue ainsi au ras du sol, dans sa ramification extérieure. Mais elle a une double vie, comme l'œuvre d'art, comme nous-mêmes, une vie visible et une autre cachée, qui ne saurait être exposée longtemps aux regards, à la grande lumière, sans entraîner la mort de la plante. Comme elle, l'œuvre d'art a ses *racines;*

comme elle, si on la considère au moment où elle a commencé de prendre vie, dans l'inspiration du poëte, elle est demeurée longtemps à l'état de semence dans les régions fermées; comme elle, elle a germé, pris corps, étendu ses rameaux, fleuri, fructifié, jeté des semences.

Elle a comme elle un double mouvement, l'un d'un point du sol vers la lumière, l'autre de ce même point du sol vers le centre lointain et inconnu. Seulement, pour la plante, ce qui est caché, c'est sa vie dans la terre; visible, ses efforts vers le ciel; pour l'œuvre d'art, ce qui est visible, c'est sa vie en matière, sa réalisation en forme; ce qui est caché, c'est sa vie dans l'intimité de l'être, où elle aspire vers un centre où tendent toutes les œuvres d'art réelles, situé à des profondeurs insondables.

Beethoven disait que la musique est le seul langage qui permette à l'intelligence d'atteindre les sphères infinies, et l'œuvre qu'il nous laisse peut être assimilée à une plante aux racines profondes qui développe à nos yeux une végétation riche et puissante.

Moussorgski recherche de ci, de là, dans la masse et les individus, des traits intimes dont il veut nourrir son art, et, par son art, l'humanité.

L'allure de son œuvre serait celle de ces plantes qui vivent au ras du sol, étendant leurs tiges sans le quitter, plongeant dès qu'un hasard le leur permet, leurs nœuds vitaux dans le sol régénérateur pour prendre vie et continuer leur marche.

Les efforts de Moussorgski dans l'œuvre d'art qu'il élabore ne portent pas sur la frondaison; il ne cherche pas à gagner les cîmes accessibles à l'esprit humain, sans doute, mais qui ne le sont pas à la parole; il s'en tient même à la parole la plus simple, la plus rudimentaire, balbutiée, marmonnée, à peine distincte, celle de l'enfant, celle même de l'innocent.

Il cherche le rapport entre la musique révélatrice des formes mystérieuses et le langage humain, traducteur des sentiments que ces forces en agissant dans l'homme lui inspirent.

Son attention se porte sur cette partie de l'œuvre d'art, qui, si l'on continuait cette comparaison, nullement factice du reste, avec la plante jusqu'à oser lui appliquer toute la terminologie employée pour celle-ci, s'appellerait le *collet,* ce point situé au ras du sol, où les deux mouvements se divisent, l'un vers le monde où les

forces se dépensent, l'autre vers le centre où elles se nourrissent.

Il a pour le servir en cela, comme nous les avons tous, le sens réel intime qui lui permet de scruter, pénétrer les souffrances, les joies et les passions des autres, de les faire siennes, de les retourner à la vie, et le sens réel extérieur qui lui permet de s'assimiler les formes existantes et d'imprimer à celles qu'il réalise lui-même une charpente, un sang chaud, un rythme sûr qui ne donnent pas l'illusion de la vie, mais qui soient la vie même.

A coup sûr, Moussorgski, doué d'un rare esprit d'observation qui s'exerçait dans la solitude, devait avoir sur les stades d'une production réaliste plénière ainsi comprise, de ces idées claires, nettes, empiriques, que seule une longue expérimentation personnelle peut donner. J'en suis d'autant plus certaine que je sais à n'en pas douter, qu'un interprète de sincérité complète, et de clairvoyance exercée, ayant fait abnégation comme Moussorgski l'avait faite lui-même, est appelé en s'assimilant son art, à acquérir en ce sens des enseignements précieux.

Mais ces connaissances sont limitées au but que l'interprète se propose, rendre corps à des

idées émises et à des formes fixées par Moussorgski et par d'autres, et non à émettre ces idées en leur imprimant des formes neuves.

Ce que nous pouvons dès maintenant établir, c'est que Moussorgski se trouvant, avec le double sens du Réel, muni de deux instruments de précision, pouvait extraire de chacune des deux sphères d'activité où il prétendait vivre les matières premières dont il avait besoin pour les combiner à nouveau, leur insuffler une vie plus ardente, et les revêtir de formes si souples, si adéquates qu'elles ne pussent s'altérer ni au moment de l'inspiration, ni au contact du plein air. Ce que nous pouvons dès maintenant affirmer, c'est qu'il savait en faire usage sans les fausser.

Nous ne le voyons jamais réaliser des formes extérieures viables, sans plus, pour le plaisir de réaliser ces formes, fussent-elles laides ou vulgaires, comme le sont le plus communément celles qu'offrent aux yeux de l'observateur les civilisations humaines présentes, basées elles-mêmes sur ce réalisme extérieur.

Nous ne le voyons jamais s'oublier dans le monde des forces intimes, tâcher de leur donner des formes visibles et apparentes, mais autres

que celles que la Nature leur donne elle-même.

Nous ne le voyons pas se considérer comme le centre de la nature, se mettre en scène, parler en son nom, imposer *ses* sentiments aux autres, au lieu de travailler sur les sensations qu'il cherche à provoquer pour inspirer des sentiments analogues aux siens, de les détacher et grouper, disjoindre et rassembler en les faisant partir, non de soi, mais de types extérieurs, connus, destinés à se renouveler. Nous ne le voyons pas se perdre dans la réalisation externe de la beauté, faire agir les sensations comme si elles étaient le bruissement d'ailes des anges qui visitent de saints personnages réunis dans une salle de concert.

Assez d'autres ont reçu des sensations vives, les ont en leur for intérieur transformées en sentiments sincères et purs, puis dans le mouvement en retour, dans le travail, l'architecture et l'ornementation les ont laissés s'amoindrir, se fausser de manière à n'exciter chez les autres que des sentiments adultérés, faux et mesquins, cette sensiblerie qu'émeut la romance, cette excitation passagère et malsaine que produit l'Opéra et qui n'ont pour résultats matériels que

d'énerver un moment et finalement endormir, dans les individus et dans les masses, la sensibilité saine et naturelle.

Non, Moussorgski appartient à cette grande famille dont l'ancêtre est cet Homme qui le premier laboura et chanta le premier, et dans le cerveau duquel les idées furent semées et germèrent, et montèrent comme des fusées pour jeter leurs fleurs, puis se penchèrent, satisfaites et lasses après l'effort, dans la maternité du fruit.

Cela se produisait de soi chez cet homme, en regardant autour de lui faire la nature, et lui prêtant la main, main de la nature elle-même, dirigée par elle.

Moussorgski n'est pas un fleuriste, mais le jardinier qui a reçu de ses pères les saines traditions du métier. Il regarde avec étonnement, autour de lui, les singes *idéalistes* déraciner les plantes, toutes les plantes, une à une, et leur mettre les racines à l'air, sans voir qu'elles se fanent, et les singes *réalistes* qui, pour imiter la nature, façonnent plus ou moins adroitement des plantes artificielles, sans racines, découpées et coloriées, et livrées en pots, pour compléter l'illusion.

Ceux-ci et ceux-là, tous indistinctement, le mettent en rage. Il ne veut pas, d'un geste ignorant, tuer ce qui vit, sous prétexte de montrer, d'un geste doctoral, de quoi la vie est faite ; il ne veut pas davantage former des plantes artificielles avec plus d'art, mais cultiver les vigoureuses et saines, nées de la Nature et se nourrissant de tous ses sucs, visibles et cachés, bien que cultivées de main d'homme. Seulement, comme il est de son temps, et de plus porté à innover, ses efforts vont où ne sont pas allés ceux des autres. Il compte avec orgueil dans son ascendance directe, ceci peut paraître étrange à plus d'un, Palestrina (il ignorait les vieux maîtres flamands), Bach, Beethoven, Schumann, Liszt, mais ne se croit pas plus obligé à marcher sur leurs traces, en les relevant sur le sol, que ces maîtres n'avaient pensé eux-mêmes à imiter leurs prédécesseurs.

Le bouquet sans racines et la fleur artificielle envahissaient les salons, les salles de concert, l'Opéra.

Il les ridiculisa, en musique (c'est le premier pamphlétaire de ce genre) mais, sachant bien qu'il ne sert à rien de dire, et qu'il faut mettre la main à l'œuvre, il voulut être bien sûr

qu'en cultivant à sa manière, sa main avant tout ne dérangerait rien à des lois éternelles, auxquelles il avait plaisir à se soumettre.

Ce qui déroute, c'est qu'en renonçant au dualisme, en ne prononçant jamais les mots matière et esprit, ou corps et âme pour les opposer les uns aux autres, il ne voyait dans l'homme et dans l'œuvre d'art, comme dans la plante, pris en leur intégrité, que des êtres vivant à la fois dans les ténèbres et la lumière, toutes deux nécessaires à ce qui est.

L'œuvre de Moussorgski est destinée à faire, dans l'esprit de tous ceux qui l'approchent et l'admettent, une de ces exécutions monstres dans le genre de celle que le *Balzac* de Rodin produisit il y a quelques années dans les salons de sculpture.

Ses paysannes, ses amoureuses, ses enfants, ses laboureurs, son farceur de village, son orphelin, son innocent, bien en chair, bien en os, et la langue bien pendue, ont vite raison de toutes les visions mièvres et fièvreuses des romances. Ils vous assainissent une salle de concert, au point de ne pouvoir plus, au bout d'un certain temps, y faire vivre que les œuvres vraiment saines, fortes et pures, offertes par le génie

MOUSSORGSKI

en 1874

Année de *Boris Godounof* et *Sans Soleil !*

[illegible]

[illegible] ... gée à faire,
[illegible] ... prochement et
[illegible] ... tions mesures
[illegible] ... de Boris
[illegible]

[illegible] ... en
[illegible]



М. Мусоргскій

créateur à ce qu'il y a de plus subtilement et profondément réel en nous. Mais nous reviendrons, sur cela, quand nous en serons à l'interprétation.

En ce qui concerne l'Opéra, Moussorgski a tenté, comme tous les musiciens de génie qui ont rêvé de ressusciter un peuple par la résurrection d'un art, de réagir contre tout ce qu'il y a d'informe et de déformé, dans ces palais de l'Illusion où la lumière est fausse, où le maître, obligé qu'il est de compter avec une armée de collaborateurs, qui trop souvent, tous, du chef d'orchestre à la grosse caisse, du décorateur à l'habilleuse, du premier rôle au dernier figurant, du régisseur au lampiste, sont bien décidés à faire les choses comme ils les entendent et non comme les entendait le créateur et arrivent ainsi à les si bien dénaturer qu'il faudrait parfois, pour débrouiller une simple comédie, avoir toute la perspicacité dont disposait un Balzac pour comprendre les dessous de la comédie humaine. Il faudrait, en effet, être capable de démêler dans l'homme qui joue un rôle, le moment précis où il a commencé à « jouer un rôle » et par suite à se fourvoyer.

Gœthe, dans son œuvre essentielle, a tenu,

3

pour ces raisons, à tout faire par lui-même. Il a, dans le premier Prologue de *Faust,* allumé de sa main les lumières qui doivent éclairer son œuvre et dans le second, montré comme les directeurs de théâtre s'entendent à les éteindre pour faire passer les œuvres, insensiblement « du ciel, par la terre, à l'enfer », la route la plus profitable pour percevoir ses droits au passage.

Et pourtant *Faust* règne dans les palais de l'Illusion; c'est aux efforts combinés des « idéalistes » et des « réalistes » qu'on doit cela. Mais qu'importe! tandis que leurs Faust et leurs Méphisto peuvent enregistrer leur voix au phonographe et passer devant l'appareil photographique, les siens n'ont de voix que pour ceux qui entendent, de figure que pour ceux qui voient.

Gœthe arrête notre attention sur les difficultés auxquelles le théâtre expose tous les « spécialistes » comme les appelait Balzac, ces hommes de génie « *qui voient les choses du Monde Matériel aussi bien que celles du Monde Spirituel, dans leurs ramifications originelles et le Fait dans ses racines et dans ses productions.* » Et pourtant, combien le théâtre ne doit-il pas les séduire, le théâtre qui met en jeu les mêmes forces que la nature elle-même et sous leur formes éphémères (le décor

et les acteurs) et sous leurs formes éternelles (le drame, l'action, dirigés par l'auteur invisible et muet), le théâtre au moyen duquel la nature humaine active, travaillant dans l'ombre, peut faire agir la nature humaine passive, s'agitant en pleine lumière, comme agit dans tout l'univers la substance réelle sur les dehors apparents.

Peut-être une œuvre n'a-t-elle, sinon réalisé absolument, mais approché la conception première de son auteur qu'à Londres, du vivant de Shakespeare, à Paris du vivant de Molière et de Gluck, à Bayreuth, du vivant de Wagner, à Pétersbourg, du vivant de Moussorgski, pour ne pas parler des contemporains, dont quelques-uns sans doute ont pu avoir pareille satisfaction.

Qu'on se rappelle la nouvelle d'Hoffmann qui met en scène le chevalier Gluck :

— « On fait tout », lui dit un interlocuteur, qui ne peut guère le reconnaître, puisqu'il y a beau temps qu'on a mis en terre l'homme et l'œuvre, « on fait tout pour relever les ouvrages de Gluck ! »

— « Oh ! oui ! répondit-il d'un ton bref, en souriant amèrement. Et soudain, il prit sa course,

et rien ne put l'arrêter; en moins d'une seconde il eut disparu. »

Qu'on se rappelle l'attitude de Wagner dans ce théâtre où l'on jouait *Tannhaüser*, sifflant avec le public et écrivant à un ami : « Ce bon public allemand m'a bien vengé! » Puis quand vint le succès, ses accès d'humeur. Le souvenir seul des représentations à Dresde le faisait frémir. « Je garde de toutes les représentations, à moi connues, l'humiliante impression que ce n'est pas le *Tannhaüser* tel que je l'ai conçu, qu'on a exécuté, mais seulement des fragments épars de ma partition, dans lesquels *l'important, le capital* était laissé dans l'ombre comme un détail insignifiant. »

Ailleurs, il écrit : « En livrant *Tannhaüser*, et *Lohengrin* aux brocanteurs de théâtre, je les ai répudiés; maudits par moi, ils ne devaient plus que mendier mon pain... »

Cela ne veut pas dire que les choses ne peuvent pas changer, et je souhaite du plus profond de mon âme que le *Boris Godounof* de Moussorgski, drame du peuple, dont le personnage principal est le peuple, et qui s'adresse au Peuple, donne en 1908 comme il la donna en 1874, du vivant du maître, la *chair de poule*

à tous ceux qui, n'étant pas du peuple, seront appelés à voir ce grand aveugle trompé, bafoué, égaré jusqu'à se laisser aller aux plus avilissants excès, à écouter les paroles mensongères de tous les usurpateurs, dont les uns lui laissent espérer, dont les autres lui promettent des biens illusoires qu'il n'est pas appelé à se partager.

Si, comme cela ne peut pas être, car le génie a une voix à lui qui vivifie tout, si par malheur, un vrai malheur que mon imagination ne veut même pas se représenter, l'œuvre n'apparaissait aux clairvoyants que comme une nouvelle forme d'opéra, une simple formule réaliste, une simple reconstitution du passé, et non une manifestation prophétique de ce que sera l'Art de demain, du lointain demain, retour de l'homme de Génie qui ne parle qu'à la nature et ne traduit que son langage à l'homme de la Terre qui n'agit que sur la nature et l'aide à se transformer, si ce malheur arrivait, l'erreur viendrait de ceux qui auraient fait la faute de prendre part à l'œuvre sans entrer dans les vues de la force créatrice, avec l'absolue confiance en elle, dont ils ne sont que les organes, soumis comme de vrais organes, à la nécessité d'une abnégation plénière au bénéfice de l'organisme, mais ne serait pas imputable

à Moussorgski. Il a tout fait pour être bien servi; il n'a rien fait pour être *joué*.

Du reste, pour bien entrer dans la pensée de Moussorgski, il suffit de voir le premier plan de son œuvre, entièrement réalisé, puis remanié à la suite de différentes circonstances qu'il faut aussi connaître pour bien comprendre l'homme et apprendre à l'aimer.

Ce fut en septembre 1868 que Moussorgski se mit à l'œuvre. Il était alors employé à l'Administration des forêts, et ne disposait que d'une partie de l'après-midi et de ses soirées. A la mi-novembre de la même année, il mettait la dernière main au premier acte; en octobre 1869, à l'œuvre entière.

Boris Godounof « drame populaire » était ainsi conçu :

1er Tableau. Le peuple est réuni dans la cour du couvent où s'est retiré Boris. Sur les injonctions d'un policier, il supplie Boris d'accepter le pouvoir. — « Mitioukh! hé! Mitioukh! pourquoi braillons-nous? » — « C'est ce que j'ignore ». — Nous voulons donner un Tsar à la Russie. » Le secrétaire du Conseil sort du Palais et annonce que Boris Godounof persiste dans son refus.

2ᵉ Tableau. La foule se presse entre les cathédrales de l'Assomption et de l'Archange et attend la sortie de Boris Godounof qui a accepté la couronne et que sacre un patriarche. Apparition du tsar, chant de gloire et allocution de Boris au peuple.

3ᵉ Tableau. Une cellule. Une lampe éclaire Pimène qui écrit. Son compagnon de cellule, Grégoire, se réveille. Il demande sa bénédiction au vieillard et l'interroge sur les faits qu'il retrace en sa chronique. Pimène raconte complaisamment, s'enflammant à son récit. Mais ce qui intéresse surtout le jeune moine, ce sont les combats, les festins, les joies extérieures du pouvoir, et quand le vieillard s'éloigne, il est loin de se figurer qu'il vient de renforcer dans l'esprit de son compagnon des projets encore vagues de fuite et d'usurpation.

4ᵉ Tableau. L'auberge. Grégoire échappe aux officiers de police qui le poursuivent.

5ᵉ Tableau. Une Chambre au Kremlin. *Boris Godounof* dans sa famille : drame interne d'un cœur débordant d'amour pour les siens, et torturé par les râles d'une agonie morale.

6ᵉ Tableau. La route. Le peuple huant le nom de Boris, suit l'Usurpateur.

7[e] Tableau. La mort de Boris.

Pour peu qu'on connaisse l'œuvre de Pouchkine, on se rendra compte des intentions de Moussorgski, indiscutables. Mettre au premier plan le Peuple, véritable héros du Drame. Le montrer d'abord victime inconsciente et aveugle des agissements du pouvoir et des intrigues du Palais, mais du pouvoir se manifestant avec toute la pompe officielle, dans l'équilibre de sa double puissance temporelle et spirituelle. L'homme de la méditation, le « Voyant » qui discerne le *réel* au travers des *apparences* est ici représenté par Pimène, qui, dans l'entraînement général, garde sa sérénité et la met au service de la vérité, lente à triompher, mais dont l'heure vient toujours.

Boris, c'est l'homme d'action qui ne recule devant rien, pas même devant le meurtre, mais qui a des vues supérieures et veut gouverner dignement son peuple, comme sa famille. Cependant, la faute est là, avec toutes ses conséquences, semant secrètement d'abord la révolte, qui s'affirme et gagne le pays tout entier, jusqu'à en faire sa proie.

Dans l'usurpateur Grégoire, nous ne trouvons plus que l'ambitieux vulgaire; l'église est représentée par ses créatures dégradées, et le Voyant

par un misérable innocent tourné en dérision et vulgairement exploité.

Dans ce drame, la femme joue un rôle tout passager : sur le fond de sombre horreur se profilent les figures de la tenancière d'auberge, de la tendre et délicate Xénia, de la nourrice bonne et charitable et c'est tout.

Moussorgski, mettant à profit ses heures de liberté, put, comme on l'a vu, terminer rapidement son œuvre. Quand il la montra à ses amis, il ne faut pas croire qu'ils entrèrent sans restriction dans ses vues. Loin de là. La nouveauté de l'œuvre les troubla, bien qu'ils en sentissent les beautés. Mais Moussorgski, se refusant à toutes modifications, qui à son sens risquaient de dérouter, se défendait avec acharnement. C'est tout au plus s'il consentit à jeter sur le papier quelques scènes qu'on prétendait nécessaires. Elles sortirent de sa plume pleines de vie et de mouvement, et pourtant il se refusa définitivement à en charger son œuvre, qui lui semblait ainsi, et avec raison, entière, une, et d'une logique telle que venant à la scène elle pouvait être difficilement faussée.

Les auditions particulières chez des amis provoquaient un tel enthousiasme qu'on ne lui

tint pas longtemps rigueur de son absolutisme. Du reste son énergie intransigeante influençait quelques-uns de ses plus proches. En 1870, il écrivait à Mlles Pourgold : « J'ai entendu quelque chose d'admirable. Ce quelque chose n'est rien autre qu'un petit côté du talent de Korsinka (1), qui a reconnu *l'essence dramatique du drame musical*. Il a admirablement cuisiné son affaire dans le chœur de la *Pskovitianka*, tout-à-fait bien, comme cela doit être ; j'ai même éclaté de rire, de joie ! »

Peu après, le 13/25 juin, Moussorgski pouvait écrire aux mêmes personnes : « J'ai été reçu par le Directeur des Théâtres. Il m'a dit que cette année on ne pourrait rien monter de nouveau, mais qu'il se pourrait qu'il m'invitât dans le milieu d'août ou au commencement de septembre, à épouvanter ces messieurs avec *Boris Godounof*. »

Ces messieurs furent épouvantés, et il y avait de quoi. Le petit employé à l'administration des forêts semblait se faire une bien étrange idée de cette autre administration, celle des Théâtres Impériaux !

(1) M. Rimski-Korsakof.

Depuis ce jour de l'année 1673, où pour la première fois en Russie le divin Orphée avait été admis à élever des tréteaux pour y danser un pas de trois avec les pyramides aux sons d'un orgue de barbarie, pour la distraction d'une cour très chrétienne, jusqu'au jour où le triomphal succès de la Trilogie Meyerbeerienne venait de marquer le point d'arrivée définitif, et désormais infranchissable, de l'art théâtral, on n'avait jamais eu à registrer rien de pareil. Pas de femmes : trois, dont pas une aguichante, au milieu d'hommes uniquement occupés à satisfaire leurs ambitions et leurs manies, n'ayant que du cerveau et pas de cœur. Pas de ballet, du peuple. Du chant ? à peine. Presque de la parole, donnant à tout ce que l'on disait une portée inadmissible, incorrecte, entachée du plus mauvais esprit, presque révolutionnaire. Ce peuple qui ne se comportait point comme le peuple doit le faire sur les planches, le tsar montré en scène dans l'intimité des joies de famille, dans la secrète torture de sa vie, à l'heure même de sa mort, et non comme il consent à se montrer à l'Opéra, aux feux de la rampe, sans que cela tire à conséquence. Cet orchestre enfin troublant l'air et le chargeant d'orage, produisant une atmos-

phère lourde et fiévreuse, et donnant à tout une couleur anormale, tout cela vous avait une allure si crâne, et s'exprimait avec tant de licence que cela semblait, en vérité, devoir rompre ce silence de morts, qui était comme la loi fondamentale de l'Empire.

Avec cela des qualités. Il y avait à coup sûr quelque chose à faire. Le sujet était bon, national, dû au plus grand poète de la Russie. L'auteur était jeune et méritait des encouragements : il pouvait faire l'effort, en réfléchissant un peu aux joies d'être joué, d'avoir du succès, de gagner en quelques mois les appointements d'une vie, éteindre son incendie, en ne gardant tout juste de feu que ce qu'il fallait pour allumer les quinquets. Il fallait, en un mot, remettre la pochade sur le métier, introduire des rôles de femmes ; Marina tout le premier ! Marina s'imposait. Un *Boris Godounof* sans Marina ! Un drame sans amour ! Il fallait mettre de la musique à danser, ménager des effets aux chanteurs, insérer quelques scènes épisodiques, enfin tout refaire, jusqu'à *faire un Opéra.*

Moussorgski s'attendait à cela. Il savait mieux que personne qu'on ne représente pas de « Drame populaire » au Théâtre Impérial, et ne

s'attendait pas plus à y être admis qu'il n'ambitionnait d'effrayer les salons avec le *Dit de l'Orphelin* ou de les scandaliser avec le *Hopak*. Il ne fut pas surpris le moins du monde, et réintégra, purement et simplement, le manuscrit dans son tiroir.

Seuls ses amis l'inquiétaient : les critiques de la Direction des Théâtres étaient un peu les leurs ; la forme sous laquelle elles se présentaient seule différait : d'un côté, des bureaucrates ; de l'autre, des artistes, jeunes, enthousiastes, désireux de vivre, et de faire enfin la vraie trouée dans la citadelle ennemie. César Cui avait été représenté, mais son œuvre n'avait pas cette signification : elle ne dérangeait pas l'atmosphère. C'était italien, non russe, comme sujet ; italien, non russe, humain, mais pas humain jusqu'à l'excès : humain d'une humanité dosée, amusante à instrumenter. Avec quelques retouches, en somme nécessaires, car on ne voulait en somme que faire de l'Art pour l'Art, et c'était déjà beau, *Boris Godounof* entrait à l'Opéra, et avec lui tout le cénacle.

Ce fut un véritable assaut. Amis et amateurs s'émurent, et firent l'impossible pour ramener Moussorgski « à la raison ». Il se

trouva jusqu'à des professeurs et des employés pour lui apporter des « idées! »

Moussorgski résista tout un an, mais une « idée » dont à coup sûr on ne dut pas lui faire l'apport, avait germé dans son esprit, y poussait ses racines et devait puissamment étendre ses ramifications au dehors.

En pleine inspiration, en pleine ardeur du travail, l'heure venue, il se mit à l'œuvre.

Boris Godounof devait satisfaire en apparence les uns et les autres, mais au fond rester lui, devenir même plus lui que jamais.

A coup sûr, il devrait pour cela porter une surcharge; il avait les reins solides, et la porterait; son allure n'en serait pas moins libre, au contraire, il gagnerait d'avoir en plus le prestige de la force pour affirmer son droit à la vie; il n'en serait que mieux armé pour réduire au silence tous ses adversaires, entrerait à l'Opéra et y renouvellerait l'air vicié, pour lui substituer celui qui convenait à ses poumons.

Le fardeau à porter: c'étaient les quelques airs à faire chanter aux femmes, qui dans le gouvernement des peuples, à l'Opéra, jouent le rôle principal, mais ces femmes, à part Xénia, qu'on laisserait à sa douleur, étaient du peuple,

et le peuple sait tant de chansons en Russie et chante si volontiers qu'on pouvait enrichir leur répertoire sans nuire à la vérité; des épisodes nouveaux : on lui signalait celui des Perroquets, emprunté à l'histoire de Karamsine! Eh bien! les Perroquets resteraient dans la coulisse, et Feodor, le fils de Boris, viendrait dire à son père étonné par les cris insolites qui troublaient l'antichambre : « Convient-il, mon père, de fatiguer ton esprit de futilités pareilles? », à quoi Boris pouvait tacitement répondre : « Dis toujours, cela fera plaisir à la Direction. » Quant au ballet, ah! pour cela, jamais!

Puisqu'on devait rétablir le rôle de Marina, il fallait bien la loger et, pour la loger, édifier un château en Pologne : les invités de son père sortiraient sur un motif de Polonaise; loin de nuire, cela servirait à marquer la volonté de l'auteur de ne pas faire danser ce soir-là, et à montrer par là la portée toute particulière de l'œuvre. Marina était gênante, il est vrai, mais cette jeune fille dévorée par l'ambition pourrait aussi servir à faire entrer dans la seconde partie du drame, l'esprit d'intrigue, représenté par Chouiski dans la première. Tandis qu'elle ne semblerait avec sa jeunesse et sa jolie figure

n'avoir qu'à distraire les fonctionnaires de leur susceptibilité un peu farouche, elle servirait en réalité à les lancer sur une fausse piste. En effet, si l'on passait en Pologne, il fallait y mettre des Jésuites, et grâce à l'intervention de ceux-ci, que l'on était libre de dauber à sa guise, on pouvait sans doute oser plus encore d'un autre côté. Un Jésuite, Rangoni, paraîtrait aux côtés de Marina, ce qui légitimerait l'intervention d'autres Jésuites, aux côtés des moines russes, dans le tableau de la Route.

Et la route, en s'élargissant et se prolongeant, accuserait encore plus son caractère, et deviendrait quelque chose comme la route de l'histoire. Ce tableau seul, remanié dans le sens de la vérité vraie, profonde, immanente, valait bien la peine de tenter l'aventure et de se prêter aux sollicitations de tous, amis impatients de voir Moussorgski triompher, adversaires heureux de le voir déposer les armes et se plier à leurs exigences. Avoir cette route sur la scène impériale, c'était la partie gagnée. On verrait le peuple se ruer là, le peuple tel que le font les imposteurs, lâche et cruel, martyrisant un seigneur, huant un tsar, bafouant un innocent; puis paraîtraient les meneurs, les moines ortho-

doxes gagnés à la cause de l'usurpateur et faisant acclamer son nom, des jésuites ralliés à cette même cause et houspillés pourtant à l'instigation des moines; enfin l'usurpateur lui-même, conviant le Peuple à marcher sur Moscou, sur le Kremlin ruisselant d'or et l'entraînant à sa suite. Seul alors, l'innocent, sur la route déserte, chanterait de sa voix dolente :

« Coulez, larmes d'angoisse! Pleure, pleure, âme orthodoxe! L'ennemi viendra et les ténèbres avec lui, noires, impénétrables! Malheur, malheur, sur la Russie! Pleure, pleure, peuple russe! peuple affamé! » Ce chant, c'était le chant du Voyant, du Poète, doué de la seconde vue, isolé dans le plein air, comme Pimène relégué en cellule, et ce chant par l'étrangeté de son rythme, sa douceur apparente et son caractère d'affirmation certaine, serait la conclusion naturelle du drame. Ici, on gagnait à remanier! Ce serait là quelque chose de rare, quelque chose comme la fin de la *Divine Comédie* de Liszt, la vraie fin, celle que Liszt savait devoir être inadmise par les hommes du métier, celle où l'on doit, si l'on dirige l'œuvre en la comprenant dans toutes ses parties, guinder l'attention du public, celle à laquelle il faut renoncer, si l'on

n'a vu dans l'œuvre que la seule « musique », Liszt, pour ces derniers, n'a-t-il pas écrit un second finale, en force, où les montées de notes fusent, jetant des lueurs déroutantes et aveuglantes comme celles des épées flamboyantes des anges qui défendent l'entrée du Paradis. Ici, rien de tel. Il faudrait bon gré mal gré finir sur ce *pianissimo*, ce chant du poète qui ne risquerait pas de passer pour une conclusion traditionnelle à un drame de simple reconstitution historique, mais ouvrirait au contraire aux auditeurs capables de comprendre un champ nouveau à la méditation intime. D'autre part, le remaniement d'un tableau ne nécessite-t-il pas un agencement nouveau?

Les épisodes ajoutés rejetteraient naturellement cet épisode de la Route à la fin, et cet épisode deviendrait ainsi le point culminant de l'œuvre entière; la parole restait au Peuple et au Poète, unis dans l'Innocent, pour dire, dans leur langage timide et doux, la vérité simple et nue sur les agissements de l'intrigue et l'aveuglement des masses.

En 1871, Moussorgski terminait définitivement son œuvre. Des fragments importants furent donnés dans la maison du chef des déco-

rations de théâtre; enfin en 1873, la scène de l'auberge et l'acte en Pologne furent joués au théâtre Marie, au bénéfice du régisseur; le succès fut très franc et la représentation du drame entier décidée.

Malgré tout cela, Moussorgski n'était pas heureux. Cette date où la fortune semble lui sourire, *marque la première étape douloureuse de sa vie.*

Il voyait, mais à ne plus pouvoir se leurrer, dans les conversations avec ses amis, qu'il n'était pas compris d'eux. Les parties terminées du *Complot des Khovanski* étaient discutées avec d'autant plus de chaleur qu'on avait cru que Moussorgski avait cédé aux critiques et renoncé à son intransigeance dans le remaniement de *Boris.*

On lui reprochait de ne pas prendre son nouveau sujet comme il convenait, de le gâcher, de n'en pas tirer les effets dramatiques, ces effets dont il ne voulait à toute force pas. On l'accusait de vouloir étonner, étonner toujours et quand même, alors qu'il n'avait, avec ses dons, qu'à écrire de la musique sur un livret qu'on lui livrerait tout fait, s'il voulait.

Moussorgski se sentit désormais seul, bien seul; il connut l'isolement, l'affreux isolement de

l' « Innocent » pis encore, au milieu d'amis, dans l'heure même où son art allait s'affirmer « au grand jour de la rampe », où les répétitions de *Boris Godounof* allaient commencer.

Un seul fait montrera comme son âme devait saigner! Ce fut alors qu'il écrivit *Sans Soleil! Sans Soleil!* paru la même année que *Boris Goudounof*, *Sans Soleil!* destiné à être incompris, oublié longtemps encore, *Sans Soleil!* dont les accents émurent si profondément en France et en Belgique en 1896, le public d'élite qui fut appelé à l'entendre, et qui était à cette même époque jugé si sévèrement par un des plus anciens, des plus fidèles et des plus proches amis de Moussorgski, M. César Cui (1). *Sans Soleil!* qui depuis 1904 seulement, a trouvé en Russie, à la faveur d'une crise nationale douloureuse, des cœurs pour l'aimer et le comprendre, des cœurs que ce cycle du drame intérieur d'une âme qui se sent seule dans la foule étreignait si vraiment,

(1) *La Romance russe.* S. Pétersbourg, 1896. « Je me suis arrêté plus longtemps sur Moussorgski que sur nos autres compositeurs de romances parce que sa personnalité si originale l'exigeait ainsi que ses grandes qualités et ses non moins grands défauts. *Certainement il est à regretter qu'il ait écrit SANS SOLEIL! et que SANS SOLEIL ait été imprimé en 1874* ».

dans cette heure « sans soleil », que plusieurs arrivaient à redouter cette œuvre, tant elle les remplissait d'angoisse.

Ah! cet homme, si expansif, devint muet. Il comprenait le néant des discussions, des explications et des gloses, celui qui ayant à mettre en scène Khovanski, représentant de la vieille Russie, Galitzine, représentant de la Russie Européenne et moderne et à les faire discuter sur l'orientation à donner aux choses (la conversation continue) faisait tout à coup intervenir Dosithée pour attirer l'attention des deux politiciens sur les vieux croyants dont les chants s'entendaient au loin.

— « Vous discutez, seigneurs! Eux, ils agissent! »

Moussorgski fut bien pénétré de cette idée qu'il ne pouvait agir qu'en parlant et parler par ses œuvres; la foi, dans ces épreuves terribles, ne le quittait pas. Il comprenait aussi qu'emportés par la fougue, la fièvre de la vie, le bruit des paroles, les illusions des idées partagées et des rêves d'avenir et de liberté, ceux qui l'entouraient n'étaient pas parvenus à se ressaisir, qu'ils ne l'avaient pas même cherché! Et comme *Le Complot des Khovanski*, décidément incompris, deve-

nait le seul ami qu'il eût, le seul auquel il pût se confier, la douleur de cette constatation, qu'on ne peut ouvrir les yeux des hommes, mais qu'ils doivent s'ouvrir d'eux-mêmes dans la souffrance, se retrouva dans les paroles de Marthe à l'Européen Galitzine : « Tu seras dépossédé, prince, et tu connaîtras alors ce que tu ignores, toute *la vérité de cette terre.* » Ce qu'il avait à dire, il le tairait désormais et chargerait les personnages de son drame de parler pour lui.

Cependant, les répétitions commencent.

Au théâtre, Moussorgski travaille ferme pour sauver son œuvre. Il était sûr des premiers rôles, dont quelques-uns étaient stylés par lui depuis des années, et rompus à toutes les difficultés. Mais la foule! Ces figurants d'opéra, masse inerte à laquelle il fallait infuser du sang, imprimer du rythme de façon à ce qu'elle chantât sous le bâton, acclamât en joie, poussât des hurlements de bête, afin qu'on la vît d'un bout à l'autre, personnage principal, se jeter de côté et d'autre, trompée, battue, ridiculisée, *aliénée,* bafouant son âme, même dans l'Innocent, hypnotisée par l'ennemi éternel, attaché à ses flancs comme la bête apocalyptique à la terre, pour sucer le meilleur de son sang.

Moussorgski, bravant toutes les consignes et payant à boire, fut là, au milieu du Peuple, implorant Boris et l'acclamant, se ruant sur le seigneur, fraternisant avec les moines, ligottant les jésuites et vociférant les espoirs de saccage sur les pas de l'Usurpateur.

Et la première eut lieu :

« Les vieux, les indifférents, les routiniers et les fidèles de l'ancienne musique d'opéra se montrèrent furieux; les pédants du Conservatoire et les critiques protestèrent, la salive à la bouche. La cabale était organisée. Quatre couronnes, données par de jeunes admiratrices du talent de Moussorgski et portant les inscriptions : « Gloire à toi pour *Boris,* gloire ! », « La Force s'est révélée », « Vers des rivages nouveaux ! » furent interceptées et ne parvinrent à Moussorgski que plusieurs jours plus tard. L'enthousiasme des jeunes touchait au délire. Que leur faisaient au reste les critiques des ennemis de Moussorgski ? On le traitait d' « illettré », on s'indignait de sa « grossièreté » de son « manque de goût » ; on l'accusait de rompre avec la tradition. « Commence-t-on un chœur avec la pédale ? » disait l'un. « Et qu'est-ce que ce mélodramatique personnage de Rangoni ? » disait l'autre. D'autres

trouvaient que l'auteur était vraiment « trop content de sa personne », que sa musique était « ridicule ». En vérité tout cela ne pouvait guère toucher les amis de l'art. Vingt représentations eurent lieu devant la salle comble. Il n'était pas rare de rencontrer la nuit sur le pont de la Litéïnaïa des groupes de jeunes gens chantant le chœur du peuple, du dernier acte. La jeunesse s'enthousiasmait pour l'œuvre de Moussorgski, comme les générations précédentes pour les œuvres de Pouchkine, de Gogol et d'Ostrovski » (1).

Boris Godounof fut mutilé.

Les messieurs du Comité, qui s'étaient laissé duper par l'Art finissaient par s'apercevoir que les Jésuites, en s'introduisant dans le drame, avaient eu des vues secrètes contre eux-mêmes. Ils constataient qu'en dépit des corrections, la pensée vraie était demeurée incorrecte et résistait à tout, plus dangereuse encore. Ils résolurent de mettre à l'œuvre leur main, cette main qui ne pouvait que détruire. Ils supprimèrent, le premier, Pimène. Ce vieux moine qui, à l'écart, dresse contre le Pouvoir un réquisitoire terrible,

(1) Stassof.

avait gagné d'entrée une popularité de mauvais aloi.

On était habitué à ses paroles dans l'œuvre de Pouchkine, on les apprenait au collège, on les ressassait tant, qu'elles n'avaient plus du tout chez le poète le côté suspect que leur donnait cette bizarre musique, avec ses harmonies brutales et ce parler point déclamatoire, persuasif, presque enjôleur.

Malgré l'absence de Pimène et des spectateurs de marque, absolument scandalisés par la première, *Boris Godounof* lutta encore vaillamment : ses coups étaient aussi vigoureusement assénés, excitant plus d'enthousiasme encore. On supprima l'Innocent. *Boris Godounof* parut, privé de ses deux voyants, ne laissant que ses aveugles en présence. Il tint bon encore. Boris reçut l'ordre de ne plus mourir. Et *Boris* luttait toujours. Enfin, hors de service, ayant perdu dans la bataille, successivement tous ses membres, il fut à la vingtième enlevé complètement du répertoire.

Et l'on peut lire dans une *Chronique des Théâtres*, impartiale comme un registre des naissances et des décès, ces quelques lignes :

« *Boris Godounof* était considéré comme un chef-d'œuvre dans différents milieux musicaux influents. On monta l'opéra fort bien. Les meilleurs sujets prirent part au spectacle : Melnikof, Boris Godounof ; Kommissarjevski, l'Usurpateur ; Petrof, Varlaam ; Vassilief, Pimen ; Paletchek, Rangoni ; Platonova, Marina ; Kroutinova, Féodor ; Raab, Xenia ; Abarinova, l'aubergiste.

« On fit tout pour assurer le succès, *mais il n'y eut pas de succès réel : du moins les recettes furent mauvaises.* » Mais le chroniqueur qui sait que les Russes ont appris à lire entre les lignes, ajoute cette phrase qui accuse le sens véritable de la précédente : « Un temps viendra peut-être, où la musique de Moussorgski, comme musique de l'avenir, deviendra tout-à-fait populaire. » (Wolf, 1877.)

En 1896, au moment du couronnement, *Boris Godounof* figurait sur la liste des représentations projetées ; il fut rayé par ordre supérieur. Pourtant il s'agissait du deuxième remaniement. Je n'ai pas à en parler, ni à le juger. Les concessions, qui portent sur le ton génétal de l'œuvre, légèrement édulcoré, sont des

concessions posthumes dont Moussorgski n'a pas à répondre :

Dire la vérité, et *parler franc avec audace* était sa devise, à laquelle il resta fidèle jusqu'au dernier moment. On a vu que cette attitude n'était pas faite pour plaire : dans la formule nouvelle, bien sûr, rien n'a changé, rien, si ce n'est le ton. Mais le ton, dans la parole humaine, c'est quelque chose. Un homme dit tout net, à d'autres hommes, sa façon de penser : et le fait que cette façon de penser est la bonne, qu'elle trouve un écho dans l'intimité de l'être, indispose. Un ami intervient, explique les choses, présente d'une manière plus acceptable, de sorte que la vérité s'atténue, ne choque plus, peut parler sans qu'on soit absolument tenu de l'entendre ; le franc parler de tout-à-l'heure passe pour de la maladresse ; l'audace, pour le désir bien naturel qu'a tout jeune homme de se pousser dans le monde. De sorte que chacun peut accepter les explications, sourire, et même, le cas échéant, dire : « Oh ! ce n'était que cela ! mais en ce cas, nous sommes d'accord, absolument d'accord ! »

Or, il est évident que ces concessions-là, Moussorgski ne voulait à toute force pas les faire :

la mort seule devait l'y réduire. Il avait foi dans la réussite finale de ce « en quoi il ne voulait pas se tromper. »

Il avait peut-être raison, après tout? On peut très bien croire au miracle en art, parce qu'en art le miracle n'est pas une infraction à la loi naturelle, mais, jusqu'au jour du moins où nous serons mieux renseignés sur les conditions de notre vie intérieure, la loi elle-même. Où est l'artiste qui ne voit pas tous les jours se produire autour de lui le miracle de la multiplication des pains? Et tandis que ce miracle, dont les esprits passifs se font une idée vague, n'a plus d'intérêt pour eux dès qu'ils s'en rendent compte, quel artiste cesse de l'aimer et de l'admirer entre tous, en constatant qu'en se nourrissant lui-même et en nourrissant les autres, sa provision augmente, loin de diminuer? Tandis que les bonnes gens se désolent en voyant que le « bon Dieu » en la force duquel ils croyaient n'a sans doute jamais fait de miracles, jamais crocheté en plein jour aucune porte, jamais rouvert, pour le plaisir d'étonner, les portes qui de par la consigne éternelle doivent rester fermées, les artistes gagnent force et confiance toujours, en ne voyant pas, certes,

mais en sentant l'esprit rôder de nuit, partout, comme un voleur (pour emprunter sa propre expression) et mettre des petits souliers, de toutes les couleurs et de toutes les formes, dans les cheminées des pauvres, pour les engager à aller plus loin, toujours plus loin.

Les pauvres, ce sont justement ceux que Moussorgski sert; il ne pensait pas qu'il fallût parler avec douceur, pour être entendu d'eux, mais au contraire élever la voix pour que la voix ne fût plus étouffée, au risque de voir se hérisser les gens un peu trop « polis » au risque de les tirer de leur torpeur, de leur rêveries aujourd'hui purement ridicules, en leur criant qu'ils sont du passé, qu'ils sont morts, et bien morts avec lui et qu'un nouvel enfant bouge dans la matrice de l'univers. Moussorgski appelait l'autre manière : « le talent d'une jolie femme qui présente gentiment un cornet de bonbons à son bon ami. » Ses bonbons à lui sont pimentés de vérité, substance amère, saupoudrés, non de sucre, mais de franc parler *à bout portant*, et présentés d'un geste despotique, hardi, sûr de lui, qui n'est pas le « Prenez et buvez » d'hier, mais le « Prenez et buvez, quand vous devriez en mourir » de demain. Avec cela, c'est le même, rencontrant

les mêmes résistances chez de certains invités. Je ne sais si je me fais bien entendre, car tout cela est plus difficile à dire qu'à chanter.

Mais il faut tout prendre du bon côté !

Peut-être le *Tannhaüser* que n'aimait pas du tout Wagner, le *Siegfried* que n'aime pas Tolstoï, permettront-ils à leurs homonymes de se révéler tout entiers un jour? C'est une énigme. En tout cas, le génie seul du créateur permet à toutes ces œuvres de se maintenir malgré tout.

Ce qui est certain, c'est que l'avenir se félicitera d'avoir *Boris Godounof* sous sa troisième forme. Il lui permettra de juger de l'écart qui peut exister entre le *Complot des Khovanski* que nous possédons et le réel, qui nous est inconnu, mais sera déposé, s'il ne l'est déjà, à la Bibliothèque Impériale de Saint-Pétersbourg, et peut-être sera-t-il moins sévère que le présent pour cette œuvre qui transparaît si puissante et si douce avec la marque du génie de Moussorgski, sans lui reprocher ses atténuations, ses timidités, son obscurité, ses tendances à l'apaisement succédant aux viriles émotions de *Boris Godounof*. On verra au début du deuxième chapitre, par un extrait d'un livre de M. César Cui,

que Moussorgski, au contraire, accusait « ses défauts » « en vieillissant ».

Ces difficultés avec les pouvoirs officiels et les entours, ce sont les épreuves auxquelles sont soumis tous les hommes de génie. Il ne faut pas s'en morfondre. Il y a des lois de nature très dures, que nous avons peine à pénétrer, et qui sont nécessaires. Ce sont les obstacles qui énervent et renforcent les courages. Ce sont les intempéries du printemps qui donnent force à la semence, et il ne faut pas imiter les bonnes gens qui sont toujours à se plaindre du mauvais temps. Je ne voudrais pas laisser le lecteur sur cette impression d'une tristesse et d'un découragement qui vous gagnent malgré tout quand on regarde avec trop d'attention et de sympathie attendrie ces choses. La nature est violente, égoïste, et n'agit qu'en vue de ses fins. Il faut en prendre son parti, et chercher son bonheur où elle le trouve.

J'aurais plaisir à démontrer que ce sont la France et la Belgique, douées d'une intelligence si claire, si subtile et nullement encline au mysticisme, qui ont, les premières, compris le Réalisme intime de Moussorgski. Je ne peux malheureusement pas multiplier les citations,

mais qu'on me permette pourtant, avant de terminer la page et de passer à un sujet qui m'est plus familier, de rapporter ici quelques lignes dont la lecture m'ont émue jusqu'aux larmes. J'étais alors au début de cette collaboration suivie avec Moussorgski. Et ce fut comme une voix du public qui me disait que je pouvais continuer l'œuvre avec confiance, que je ne trahissais pas les désirs secrets de ce malheureux génial, arraché à la vie en pleine force de l'âge, dans les horreurs d'une maladie effroyable, sur le grabat des pauvres, et que le *réel* Moussorgski n'était pas mort et même semblait doué d'une santé faite pour résister désormais à toutes les épreuves, même les plus cruelles, à l'incompréhension des amis qui ont gardé l'habitude, avec une ingénuité admirable, il faut le dire, d'infliger à lui et à son œuvre, des corrections sévères :

« Je fais un effort pour tâcher d'analyser la musique seule, pour la détacher des saisissants morceaux de vie dont elle fait une partie inséparable.

« Il faut une attention entêtée pour se rendre compte de la nouveauté géniale de ces harmonies

MOUSSORGSKI à l'Hôpital
(1881)

Année de la mort. Portrait de Répine.

Errata : page 62, ligne 4 : *a* au lieu de *ont*.
Page 73, ligne 5 : *pressentons* au lieu de *rencontrons*.

ts

é-

ndre

nonies



étranges qui nous paraissent si naturelles quand nous nous abandonnons à l'impression générale.

« Moussorgski fut un être tout vibrant des sentiments de fraternité et d'amour qu'on risquerait de rétrécir en les nommant *idées nouvelles*, socialisme, anarchie, esprit chrétien. Moussorgski témoigne par toute son œuvre d'une sensibilité plus grande que celle du monde où nous vivons actuellement.

« Intensément naturel et humain, il était un atôme d'avenir perdu dans le présent. Sa place est avec ceux qui viendront après nous. Il ne pouvait que souffrir ici, en Russie surtout, où ceux mêmes qui s'inspiraient de lui le méconnaissaient. Et il souffrit, et il douta, et il osa, il aima, malgré tout. Le siècle fut le plus fort et il fut écrasé. Mais de quelle somme de vie et de sympathie puissante il nous dépasse! Son art semble nous attendre au tournant de ce chemin de géniale et subtile bonté que nous n'atteignons pas encore et dont il est un des plus étincelants éclaireurs ! » (1).

(1) *Art Moderne* de Bruxelles, Mars 1897.

L'INTERPRÈTE DE MOUSSORGSKI

L'INTERPRÈTE DE MOUSSORGSKI

On a dit fréquemment que la musique de Moussorgski est mal écrite pour la voix. On l'a dit pour Gluck et pour Wagner. On le dira pour tous ceux qui cherchant l'union intime de la parole et de la musique heurtent des préjugés qui, un moment assoupis grâce au triomphe de formules auxquelles on a fini par s'habituer, reprennent consistance dès qu'un effort nouveau se manifeste.

Le malheur pour Moussorgski veut que cela soit dit en tête même de l'une de ses œuvres, par l'un de ses plus autorisés contemporains qui a pris la peine, quinze ans après la mort du maître, de lui rendre un service que celui-ci ne lui avait pourtant pas demandé de son vivant, alors qu'ils écrivaient à la même table.

Du reste, on a vu dans le premier chapitre que Moussorgski était loin de partager les vues de ses amis. C'était un isolé, et l'oubli dans lequel son art est un instant tombé prouve, mieux que tous les souvenirs des contemporains qu'il serait inutile et pénible de réveiller, qu'un fossé s'était creusé entre lui et les autres, Stassof et M. Balakiref exceptés. Un extrait d'un ouvrage de M. César Cui ne laisse aucun doute à cet égard : « L'antimusicalité de Moussorgski se révèle dans le mépris qu'il affecte, sans garder aucune mesure, pour l'expression de la beauté.

« Si Berlioz n'existait pas, Moussorgski serait unique à cet égard parmi les compositeurs. Le talent colossal de Berlioz s'unit à l'absence de goût et de musicalité ; souvent son instrumentation arrive à l'informe, ses mélodies sont étranges et mal arrondies. Mais tandis que ces défauts allaient en diminuant chez Berlioz à mesure qu'il avançait en âge, chez Moussorgski au contraire ils allaient en s'accusant. »

M. César Cui dit ailleurs : « Sa modulation est par trop libre, et on dirait par moments qu'elle ne procède que du pur hasard : *il ne sait pas mettre la continuité voulue dans le tracé des parties d'une mélodie harmonisée,* et ses parties

prennent sous sa plume des aspects impossibles, contre nature, produisant des harmonies qui s'en vont à vau l'eau et des duretés intolérables. » Tchaïkowski reprochait à Lalo des « malpropretés à la Moussorgski. »

Reprocher à Moussorgski d'être dépourvu de grâces dont il rêvait de se défaire, c'est légitime, c'est indéniable, même un peu naïf. Porter la main sur son œuvre est excessif, et constitue un précédent fâcheux : si l'homme de génie, en avance sur son temps, risque de ne pouvoir plus sortir de sa tombe sans s'habiller au goût des autres, sa mission devient par trop ardue. D'autant plus que ces prétendues maladresses, qu'on a reprochées tour à tour à chacun d'eux, constituent des défenses naturelles contre ceux qui voudraient leur faire dire ce qu'ils ne veulent pas.

Si l'interprétation de leurs œuvres offre des difficultés, c'est aux chanteurs, et à eux seuls, de les surmonter ; ils sont là pour cela, et qui sait, après tout, les difficultés aussi peut-être ? Qu'on se rappelle cette entrevue de Schnorr avec Wagner. Schnorr n'osait pas interpréter Tristan. « Ses doutes venaient de la difficulté éprouvée par lui de posséder à fond l'intelligence d'une seule phrase : ce passage unique,

mais qui ne lui en paraissait pas moins de la plus haute importance, était la « Malédiction d'amour. » Je lui expliquai mes intentions ; il me saisit vite ; il reconnut s'être trompé sur le mouvement qu'il s'était figuré trop rapide : il comprit que l'entraînement exagéré qui en était résulté provenait de ce qu'il avait manqué la juste expression et de ce qu'ainsi il n'avait pas compris le passage. »

Il faut « comprendre » disait en 1870 le rapsode Riabinine. « Et la voix court » disait en 1896 la rapsode Fedosova.

Ce qui rend Moussorgski unique, c'est son amour sauvage de la liberté. Il rompt toutes les entraves. Et la vérité vraie, c'est que Moussorgski délivre ses interprètes. L'obligation où il les met de ne pas simuler les sentiments, mais de produire des sensations dans la sphère sensationnelle pour faire naître les sentiments dans ceux qui les entourent, les forcent fatalement à réfléchir et à chercher la raison d'être de leur art, à vivre beaucoup en eux-mêmes et à considérer le monde extérieur comme une zône hostile et lointaine où l'âme humaine ne peut que s'exprimer en donnant naissance à des formes qui ne tiennent à l'infini que par leur infinie variété.

Il faut vouloir, comme Moussorgski lui-même, *tout oser, parler franc, ne viser qu'à la vérité,* quelque pimentée qu'elle soit. Sinon, on risque de jouer un mauvais tour, soit à lui, soit à soi-même. A soi-même, car on s'exposerait, si l'on ne voit pas tout à fait comme lui, en voulant ramener les formes de son art aux formes convenues, à infliger à sa voix des épreuves dangereuses où elle risquerait de laisser une partie de ses charmes, sans compensation aucune; à Moussorgski, car on le trahirait vilainement devant le public et suivant la loi observée par Berlioz, ce ne serait pas l'interprète, mais l'interprété, qui *aurait tort.*

Il est évident que l'étude de Moussorgski est une détestable école pour l'interprétation des œuvres de l'Art pour l'Art. Il fuit l'effet pour l'effet, qu'il soit vieux ou neuf, passé, présent ou à venir. Et si on vit avec lui comme il faut vivre avec ceux qu'on interprète, on gagne cette aversion, éminemment et vite contagieuse, et c'est alors la révolution morale qui s'opère en vous, et non l'altération de la voix qui vous interdira de « charmer les oreilles ». Vous ne concevez plus les voix et les oreilles que comme des organes destinés à vous mettre en communi-

cation avec vos semblables et à rechercher ces semblables dans la foule désœuvrée ou curieuse qui vous entoure.

« Ah! tu veux me chanter, mon ami? » semble dire Moussorgski. Mais sais-tu bien ce que j'ai à dire? Et peux-tu le dire? Es-tu libre? Et sais-tu bien ce que tu fais quand tu chantes? »

Et Moussorgski vous entraîne où il va lui-même, en vous fermant toutes les issues qui mènent à la banalité, en vous faisant si bien *mentir* si vous vous figurez que son œuvre est vulgaire, qu'il faut bien à la fin se soumettre et en venir à perdre les écailles qui vous obscurcissent la vue quand on va machinalement devant soi, derrière d'autres. Il vous fait oublier tout ce que vous avez appris et vous pousse vers la nature, vers le peuple, où il est allé lui-même. Les musiciens sont toujours, en somme, restés en contact avec lui, mais Moussorgski de par le fait qu'il vivait dans un pays qui a conservé ses rapsodes, a pu l'approcher bien davantage. Tandis que les musiciens de son temps partageaient ses goûts, ne voyaient dans les chants populaires qu'un métal précieux à sertir, lui visait le fonds lui-même que l'homme est appelé à cultiver, pour y semer et moissonner les idées dont se fait le bon pain

que Moussorgski voulait pétrir pour en nourrir l'humanité.

En cela, Moussorgski était vraiment un précurseur et le demeure. Ce n'est qu'obscurément encore que nous rencontrons cette nécessité de nous rallier au peuple. Cela se traduit trop souvent par le désir de l' « élever à nous », de « l'instruire ». Nous ne pensons pas, et nous avons tort, que nous nous exposons simplement à lui imposer un tyran spirituel nouveau qui ne sera ni plus ni moins dangereux que l'ancien : c'est le même. Il faut retourner au peuple pour faire la seule chose à laquelle nos mains soient habiles, le dépouiller de ses richesses. Mais, dira-t-on, je peux bien lui prendre les fruits de son travail, mais quels autres lui prendrais-je? en admettant même que les œuvres populaires soient des richesses, que tout peuple ait compté d'Immortels Anonymes, ceux-ci ont disparu et le peuple n'a plus rien que le don de produire dans le monde physique; le peuple, hors de là, ne montre plus que corruption, étroitesse, aveuglement, stagnation. D'accord, mais c'est que nous, qui nous sommes institués ses maîtres, nous lui avons fermé le monde où l'imagination domine pour le maintenir sur

l'autre dont les produits nous paraissent préférables. Pour aller vers le peuple, si l'on est un artiste, il faut aller vers lui comme vers un Maître, là où il est resté doué des deux dons de la culture intellectuelle et physique, et tâcher de lui prendre ce qu'il peut nous donner. Seul, l'homme de génie serait en droit d'apporter au peuple sa moisson, en lui disant : « C'est en faisant comme toi que j'ai ramassé ces blés et les ai réunis en gerbe. La valeur t'en échappe, mais c'est que tes plus cruels ennemis, qui sont aussi les miens, t'ont condamné à tirer d'un sol ingrat toutes tes richesses pour s'en emparer; je suis ton frère et subis le même sort; seulement on m'a relégué justement sur les domaines d'où tu fus expulsé. Vois, mes mains sont blanches, mes bras débiles; je n'ai pas de terres à cultiver où mon corps ait à peiner; c'est à peine si je trouve de quoi le nourrir, mais j'ai d'autres terres d'où j'extrais d'autres richesses qu'ils me prennent comme ils font des tiennes, pour en faire le même usage : ils ne veulent jamais être à la peine, même en pensée et croient être au profit. Crois-moi, l'ami, ne nous plaignons pas. Nous avons le bon lot. Eux n'ont rien.

« Nous sommes tous deux les représentants

de l'homme doué de la force de produire. Nous avons été réunis dans un seul, dans le lointain des âges, puis nous avons été séparés. Cette séparation cessera-t-elle? Nous ne pouvons ni ne devons détruire nos ennemis, sous peine de perdre nos dons de produire. Il nous faut lutter contre eux en tâchant de vivre malgré eux, et imiter en cela les plantes qui, après avoir triomphé de toutes les difficultés de la germination et de la pousse, font vivre dès qu'elles sont vigoureuses d'autres plantes parasites : celles-ci sont aussi dans la nature! Ah! si tu pouvais ne plus me mépriser et accepter mon pain comme j'accepte le tien. Et moi, puissé-je prendre exemple sur toi et défricher toutes mes terres! »

La Russie a le bonheur d'avoir encore ses Rapsodes, c'est-à-dire de ces êtres doués de talents presque surhumains, unissant en eux la force du Laboureur et celle du Génie, et dans cette dernière sphère, les dons du Créateur à ceux de l'Interprète. Il est en effet impossible de considérer leur Art comme un simple phénomène de mémoire : il suffit de prendre connaissance des textes qu'on a recueillis sur leurs lèvres pour constater à quel point ils diffèrent. Les épisodes de leurs chansons de geste sont les

mêmes, et c'est la marque de leur nationalité; mais ils diffèrent tous et portent l'empreinte de l'originalité du chanteur. L'un sera plus spirituel, l'autre plus ému; l'un plus sensible à la poésie des formes extérieures, l'autre à la marche de l'action et aux sentiments internes.

Et là, la parole est bien unie à la musique. La mère pleure et le héros s'exprime en leurs chants avec autant d'intensité vraie que le poète parle en Schumann.

J'ai vu un de ces représentants d'un Art presque disparu, Fedosova, aux prises avec un brave professeur qui conférenciait à l'une de ses auditions, lors de l'Exposition de Nijni-Novgorod, en 1896.

Cet excellent homme, un peu pédant, et doué d'une candeur fatigante, car elle ne se traduisait qu'en paroles, louait la mémoire de Fedosova, analysait les poèmes qu'elle chantait, donnait des notions sur la métrique des vers, le rythme difficile à noter du chant, etc., etc. Il en vint à parler de l'œuvre elle-même, et des signes non équivoques d'énervement commencèrent à se manifester chez son « sujet. » D'un geste imposant, le professeur lui intimait l'ordre de garder le silence; ou bien il avait un sourire:

« Vous chanterez tout-à-l'heure. » — « Mais, mon ami » lui dit enfin la vieille femme en s'approchant de lui, je ne veux pas du tout chanter, mais ce que vous dites n'est pas exact le moins du monde. » Et, malgré le conférencier qui prit enfin le parti de se taire en haussant les épaules, Fedosova expliqua que les « ornements vocaux » qui terminaient chaque vers dans une Lamentation de Veuve dont il avait été question, n'étaient pas le moins du monde des « ornements vocaux » mais des pleurs, de vrais pleurs, tels qu'en répandent les Veuves, et elle se mit à chanter. » Dire que son chant émouvait tout le public ne serait pas exact. Il n'y avait là, dans l'immense salle de concert, qu'une centaine de fonctionnaires, bien pénétrés de leur supériorité sur la paysanne, quelle que fût sa mémoire. Mais le génie a des ressources sans nombre, irrésistibles. Fedosova, malgré l'intervention du professeur et des organisateurs du concert, pria les personnes placées trop loin ou trop haut de descendre, et de se masser aux premiers rangs des fauteuils : « Nous serons mieux pour causer » dit-elle, et quand chacun se fût casé, elle commença le récit de sa vie, entremêlé de chants, sans que rien naturellement de

factice, de médité, de préparé n'apparût. Fedosova est la plus grande artiste que j'aie jamais entendue. Il se dégageait d'elle une telle majesté, un bonté si subtile, une émotion si sincère, et par moments une malignité si fine, que sa seule présence révélait, malgré l'ambiance, toute la noblesse et la grandeur de notre art, et sa force irrésistible, dont nous ne faisons que trop souvent un bien médiocre usage. J'allai la voir, et Fedosova me révéla ingénuement, au cours d'une conversation brève et cordiale, dans cette langue merveilleuse du Rapsode, le mystère le plus caché de notre Art d'Interprète. Elle m'apprit ce qu'était, dans la Nature, et dans l'humaine nature, le Chant. Je ne la compris pas tout-à-fait sur l'heure, et ce n'est que bien plus tard que ses paroles, qui n'avaient fait que m'inciter à penser, m'apparurent avec toute la lumineuse évidence à laquelle mes yeux, à l'époque où je l'avais entendue, n'étaient point faits. Qu'on me pardonne ces digressions; ceux qu'elles fatigueront n'ont qu'à tourner la page ; les autres y trouveront peut-être des indications précieuses qu'il est utile de noter, car les Fedosova et les idées qu'elles suscitent se feront de plus en plus rares. Or, le premier problème qui s'impose à

l'interprète, à notre époque de renouveau, auquel nous devons aller soit de bon cœur, soit à corps défendant, n'est-il pas de « situer » le chant dans l'évolution naturelle de l'expression? Je ne pourrai naturellement citer les paroles mêmes de la Rapsode, car je n'y attachai pas alors l'importance qu'elles eurent pour moi dans la suite : les idées suscitées seules germèrent en moi, et dans un temps assez long, bien que je fusse très préoccupée de cette question. Une impression forte va intéresser dans notre âme le centre où les sentiments naissent, et avec eux le besoin de les formuler et manifester au-dehors.

Si l'impression est relativement faible, ce sera la parole ; plus soudaine et violente le cri, et en cela la nature émotive est restée chez nous intacte, ce qu'elle était à l'origine. Mais à ce cri s'arrête le don d'exprimer les sentiments internes, chez l'homme « civilisé ». Chez celui qui est demeuré en contact avec la nature, la sensation aussi violente, mais plus durable, et non seulement physique, mais morale, produira LE CHANT.

J'ai de *visu* pu contrôler l'exactitude de ce fait. Et ce n'était pas en Russie, mais dans

une localité voisine de Paris, à Fontainebleau, il y a trois ans.

C'était devant le Palais de Justice : une tsigane, dont le mari venait d'être condamné pour vol, était accroupie sur la chaussée ; elle se tordait les mains, se griffait le visage, parlait avec volubilité, jetait des cris ; à la longue son corps eut un balancement rythmique et la voix se mit à se plaindre en se traduisant en une parole modulée qu'on eût pu noter. Les passants s'attroupaient ; ils avaient d'abord été intéressés par cette douleur et gardaient l'immobilité ; dès que la tsigane se mit à chanter, le charme fut rompu : quelques personnes rirent, d'autres s'éloignèrent en déclarant : « C'est de la comédie ! » Une jeune fille, avec un rouleau de musique sous le bras, s'approcha. Elle était belle et l'expression de sa figure semblait la vouer aux airs dramatiques : elle parut surprise et eut un sourire un peu niais. Elle donna pourtant une petite pièce de monnaie à la femme et s'en alla. L'autre continuait sa mélopée, sans remarquer ni entendre les rires qui avaient pris le dessus et devinrent même si violents qu'un gendarme, frappé de l'inconvenance de ces bruits insolites qui dérangeaient le calme de la rue,

intervint et engagea les assistants à se disperser. Il voulut faire lever la femme et la faire circuler, mais il dut y renoncer. Demeurée seule, elle continua à se lamenter. Quand vint le soir et que le public sortit du Palais de Justice, elle était encore là.

Les Rapsodes, que l'on fait venir pour « pleurer » un défunt ne font pas autre chose que cette tsigane : ils suppléent à l'ignorance et à l'engourdissement d'une certaine expression de douleur, qui n'est plus active chez ceux qui leur demandent leur concours, mais qui existe encore à l'état passif. Fedosova, depuis l'âge de douze ans, allait aux enterrements et aux mariages ; plus tard, elle alla aux départs des recrues qui sont pleurés comme des morts : on a recueilli un volume entier de ses lamentations de ce dernier genre, fort expressives chez elle, car cette rapsode, évincée par le flot de la civilisation montante, avait une répugnance particulière pour tout ce qui touche à l'armée.

L'artiste créateur ne fait pas autre chose que le Rapsode, avec cette différence que nul ne lui demande de remplir cet office : l'expression de sa douleur passe dans les salles de spectacles et de concerts, et devient l'occasion d'une distrac-

tion : des gens graves discutent sur la douceur des sons, et l'agrément de la plainte. C'est à l'Interprète, qui participe vivant à la gloire posthume des maîtres, à rentrer dans la Nature et remettre les choses en place. Et si cette œuvre lui sourit, s'il se rend compte que la seule Royauté absolue appartient désormais à l'Artiste créateur, s'il est soucieux de partager dignement, en l'incarnant, cette royauté, il peut aller à Moussorgski. Moussorgski, perdu comme lui dans les rassemblements tumultueux et désorganisés que présentent les civilisations contemporaines, a fait un effort géant pour en sortir et retourner au vrai : en cela son interprétation mène à une délivrance. Si elle détourne, et de façon à n'y plus pouvoir revenir, quand on s'est vraiment assimilé son art, de toutes les formules factices, de tous les petits sentiments faux et simulés, elle vous permet au contraire de vous livrer, avec une conscience plus éclairée de ce que vous avez à faire, à l'interprétation des vrais maîtres.

Qu'on lise leurs écrits, et l'on verra si Gluck, Weber, Schumann, Wagner, Liszt, pour ne citer que ceux dont des déclarations non douteuses me reviennent en ce moment

à la mémoire, ont jamais demandé autre chose que cela.

Aucun d'eux n'a jamais demandé à l'Artiste interprète de transposer son œuvre sur une estrade ou des planches, mais de la faire vivre avec toute la force impulsive et la candeur où elle s'est formée au moment de l'inspiration. Le fait seul qu'un écrivain musical, et il n'en manque pas, a écrit en vue de l'effet devant le public, suffit à le classer loin de ceux que cette âme humaine, inconsciente et mystérieuse, qui conserve précieusement tout ce qui est vraiment beau et tout bonnement formé à son image, admet et garde comme son plus précieux trésor.

Cette gradation pour se trouver dans l'état d'esprit nécessaire à celui qui veut interpréter *vrai* et ne pas projeter *des sentiments* dans un élément qui n'est pas le leur, cette gradation est excellente. *Parlez* votre douleur en vous-même, *criez* votre douleur en vous-même, et *chantez-la* devant les autres, en étant tout à elle : vous voilà dans une disposition excellente pour interpréter *le Dit de l'Orphelin*. Fermez les oreilles à toutes les fausses idées que le faux esprit critique, la force la plus abominable de l'Esprit de négation, peut avoir mises en vous, oubliez la conduite de

votre voix, l'effet qu'elle peut produire : il se peut après tout qu'on soit distrait ou qu'on soit choqué, qu'on rie même, La misère est exposée à tous ces mécomptes. Mais ne faites pas mentir celui qui écrivait à un ami en venant de terminer un autre chant de mendiant : « Un mendiant peut chanter ma musique *sans déchoir*. » Moussorgski était pénétré de ses devoirs d'interprète !

Si ce que vous faites est vulgaire, vous vous trompez sur les dehors de l'œuvre, parce que votre intérieur n'est pas préparé à des interprétations de cette nature. Et une telle préparation, indispensable ici, est longue et difficile peut-être mais vraiment rémunératice ! La difficulté vient seulement de ce que nous avons atrophié en nous dans la fièvre de la vie extérieure, justement ce qui chante en nous, dans ces moments d'émotion où le chant, dans l'état normal et naturel, se traduit au dehors. Il faut y revenir, et comme on ne le peut pas sans un état de conscience, nous sommes peut-être appelés, en rendant de l'exercice à un sens d'introspection un peu négligé, à faire des découvertes précieuses. Un instrument, en vibrant, fait vibrer les cordes d'un autre instrument qui se trouve dans le voisinage. Un cri :

ce cri nous émeut. Une corde a vibré en nous. Nous avons compassion ; nous sentons cette compassion et nous appelons cela sentiment. Sentiments, disons-nous, toutes les fois qu'une des cordes de la lyre mystérieuse vibre en nous. Le mot seul prouve que nous ne sommes guère affectés que passivement par ces vibrations. Mais le terme est parfaitement impropre lorsqu'il s'applique à un rapsode, à un artiste créateur ou à un interprète, qui fait vibrer, de par sa volonté en soi l'une des cordes de la lyre, ou deux ou trois simultanément, en vue de répercuter la vibration chez les autres et produire en eux des sentiments analogues. Le sentiment est l'effet, mais ce qu'il faut, c'est éveiller en soi la force, le courant, le fluide, que sais-je? pour n'avoir pas encore de nom, il n'en existe pas moins, qui fait vibrer les cordes, et avec une telle force que la vibration se transmette aux cordes vocales, s'unisse à elles et pénétrant par l'oreille, où la vibration vocale s'enregistre et s'éteint, aille droit au cœur. Il faut nécessairement un état d'âme particulier pour que ce phénomène puisse se produire *non facticement*. Et c'est essentiel, si l'on veut par des moyens musicaux éveiller de véritables sentiments qui ne soient pas ces

sentiments de convention qui, quels qu'ils soient, amoureux, tragiques ou comiques, se manifestent tous par des battements de mains.

Un des *Dits* de Moussorgski, le plus intéressant à ce point de vue, c'est *le Dit de l'Innocent.* C'est un de ceux justement où l'interprète tombe souvent dans une vulgarité qui est particulièrement odieuse. Provoquer le rire ici, c'est tout bonnement une œuvre abominable; si Moussorgski avait voulu cela, ah! certes, il faudrait le haïr et se détourner de son œuvre avec horreur. Mais avec une interprétation pareille, on est bien loin du vœu d'un homme qui cherche dans les replis de l'âme humaine *des trésors que nulle main n'a approchés* et qui veut les prendre et en *nourrir l'humanité comme d'un plat sain.* Et l'erreur ici est d'autant plus impardonnable que nous avons un texte à l'usage de ceux qui veulent « voir » pour « sentir ». Nous savons ce que Moussorgski voulait: traduire la torture de cet homme qui aime et *sait* qu'il ne peut pas être aimé, et qui dit pourtant son amour. Hé bien, je suppose qu'on ait à traduire cela devant le public.

Certes, en s'en tenant à la seule modulation, on peut fort bien contrefaire le malheureux:

c'est bien lui qui parle et non le musicien. Mais là n'est pas le but. Et si l'on a compris par le cœur, ou par l'intelligence, grâce au document que nous avons, on devra, *sans tomber dans le sentimental* (ah! cela! la musique vous le défend bien) provoquer le sentiment de compassion voulu. Or, on n'est pas l'Innocent: on est au contraire tout-à-fait conscient. On n'est pas dans une campagne, un jour de fête, mais dans une salle de concert. Se figurer Savichna, la suivre du regard sur l'estrade, c'est dangereux, parce que c'est factice et la vulgarité guette. Il y a dans ces cas, pour rester sincère, nécessité de transposer. Pour moi, je sais qu'en chantant ce lied, je me suis toujours bien pénétrée de l'intention de Moussorgski, en pensant à Moussorgski lui-même, à sa vie d'épreuves, à son isolement, à son ardent amour, et tout cela très soudainement était capable de me donner l'*émotion* voulue, et toujours j'ai évoqué pour assimiler l'intention à l'ambiance, la douleur profonde de l'artiste — cet « Innocent », qui aimant l'humanité jusqu'à ne plus vivre que pour elle, ne peut espérer l'émouvoir *réellement*. J'ai toujours été récompensée de cette façon d'interpréter, et n'ai jamais chanté

cette œuvre sans avoir la certitude d'avoir profondément ému le public, qui ne se doutait guère qu'il venait de jouer là le rôle de la belle Savichna.

Dans les *Chants et Dits populaires*, Moussorgski nous montre ou des sentiments contrariés, comme dans les deux cités précédemment, ou des déviations de sentiments vrais, comme dans la *Berceuse du pauvre, aux Champignons, le Hopack*.

Cela tient à la civilisation où nous vivons, mais je crois avoir suffisamment laissé entendre que les sentiments internes de l'interprète doivent être tout autres, et que plus ils se rapprochent de l'état d'âme de leur auteur, et plus il auront chance d'amener un état correspondant dans les auditeurs. Ils ne feront aucune concession à ce qui serait opposé à la réalité des choses en évoquant, par une sentimentalité jouée, je ne sais quelles images falotes et indécises, ou par un « naturalisme » abject des visions ridiculement fausses d'êtres humains dégradés qui, par un vrai miracle, auraient gardé le don de chanter !

Mais il est des *Chants populaires* qui sont tout baignés de poésie de nature jaillie du sol, tels

qu'on les trouve sur les lèvres même du rapsode : tel le chant russe du *Banquet*, tel aussi le *Chant hébraïque* du *Cantique des Cantiques*. L'un dit la majesté dont sont empreintes les réunions des travailleurs demeurés en pleine santé au sein des richesses. L'autre, et il convient de s'arrêter sur cet autre, présente encore un exemple de la lucidité prodigieuse de Moussorgski, cette solidarité si vraie pour tout ce qui souffre, pour tout ce qui est humble, et par conséquent révèle le mieux la vraie Réalité intime qui se manifeste le plus souvent en nous par la souffrance et dont nous ne pouvons nous rendre maîtres qu'en rabattant notre orgueil. Ici, c'est un chant d'amour passionné, troublant, chant du Désert.

On dit que le *Cantique des Cantiques* n'est pas un chant religieux, que « *ce n'est* » qu'un recueil de chants populaires, mais peu importe.

Il n'y a qu'un sentiment d'amour, qu'un fluide d'amour, qui est une des forces les plus vivifiantes de la Nature. Au contact de la vie artificielle, ce courant est traversé, détourné; il s'égare et s'altère, conduit aux pires désordres. Mais en art il est pur, sinon, il retourne l'œuvre d'Art au néant.

L'homme subit l'amour, et l'amour qui l'entraîne
Ne tient pas à l'ami, ne tend pas vers l'amant.
Il unit non les gens, mais bien les sentiments,
Qui s'unissant entre eux nous prennent dans leurs [*chaînes.*

Au concert du moins et au théâtre, si on veut donner à ce courant assez de force, pour qu'il entraîne *réellement* les entours, le mieux est de l'adresser à l'être universel, qu'on ne saurait ni se représenter ni nommer, mais de qui nous tirons toutes nos forces actives, pour les lui retourner. Je suis de cet avis, non seulement en ce qui concerne le *Cantique des Cantiques*, mais tous les chants d'amour. C'est un procédé, si l'on veut, mais il est sûr: quand le chant s'élève et s'affirme, le public en prend ce qu'il peut.

Mais ici la question est autre, et touche à ces deux points essentiels que tout artiste, en notre temps, est appelé à élucider. La question de nationalité. Ici également Moussorgski, par ses chants hébraïques (*Ioskoua Navine* et *le Cantique des Cantiques*) nous ouvre des horizons qui, brumeux et inaperçus de son temps, vont de plus en plus solliciter l'attention. Mous-

sorgski a fait pour l'Art juif, ce que n'ont fait ni les Meyerbeer, ni les Mendelssohn, ce que seul Rubinstein a tenté, mais timidement, et pour ainsi dire en dissimulant (1).

« Moussorgski avait pour voisins à la campagne des Juifs. Au cours d'une vie besogneuse et difficile, ces pauvres gens avaient perdu le sentiment artiste de leur race. Il leur arrivait parfois de chanter. Mais leurs mélodies, d'un rythme haletant comme un bégaiement de peur, d'un dessin contourné, n'avaient plus de cette beauté large et simple qui distingue les chants nés dans le plein air, sous l'on ne sait quelle mystérieuse et géniale impulsion. Moussorgski, dans ces chants dégénérés, a découvert la beauté initiale et nous l'a rendue. »

Ce qu'il a indiqué, d'autres le parferont, et je crois, pour ma part, très sincèrement, que le jour est proche où les Juifs, renonçant enfin à « triompher », pour employer le terme argotique des annonces, dans les formes surannées de l'art commercial, du Grand Opéra à la revue des Music-hall, rechercheront leur sens na-

(1) Dans les chansons « persanes. »

tional. Il faut l'espérer dans l'intérêt de l'humanité. On aura beau dire que non. Cela sera!

Cela ressort du mouvement même, à peine esquissé, il est vrai, mais continu, appelé à grandir, qui apparaît çà et là dans les salles de concert. Les concerts hébraïques que j'ai entendus, celui du petit Mirsky à Paris, qui ne réunissait que peu de monde, et auquel la critique n'avait pas été conviée, ceux de Pétersbourg et de Moscou, ne donnent pas le moins du monde la sensation d'une fin, d'une dégénérescence, mais bien d'un ferment nouveau, qui, du moment qu'il se produit, doit passer par tous les stades d'une évolution naturelle.

Ah! certes! cette question des nationalités est primordiale. Il y a, sinon ici, du moins en Russie, un courant très malheureux. Des artistes très doués cherchent à s'affranchir de leur nationalité, et le malheur est que beaucoup y parviennent. Ce n'est pas un signe de force. Bien certainement l'Artiste tient à l'Éternité avant tout, à ces forces mal connues, si mal connues que beaucoup arrivent à les « utiliser » sans y croire; mais ceci tient à la vie interne, à ce qui ne doit, ni ne peut se montrer dans des formes extérieures qu'en empruntant des formes vrai-

ment viables et naturelles, et ces dernières, réalisées dans les régions de l'Espace et du Temps, ne sauraient échapper aux lois de la Nature physique.

On ne peut pas plus se défendre de sa nationalité que de son originalité : ce ne sont que des mises en formes ouvrées par la Nature. A coup sûr il ne faut pas viser à l'une ou à l'autre, ce n'est pas notre affaire ; il faut même lutter contre elles, mais c'est bien mauvais signe si l'on en triomphe.

D'autres nient simplement la nationalité. Pour le chanteur, c'est vraiment difficile. Sa nationalité est sa langue : il est appelé, à notre époque, à interpréter en toutes, mais n'est-il pas tout à fait lui, tout à fait libre, quand il chante dans sa langue natale ?

La vérité, à mon sens, est comme toujours bien simple. Il nous faut, certes, à nous tous, arriver à obtenir nos lettres de naturalisation dans cette autre Patrie, située hors des bornes de l'Espace et du Temps, sans frontières, ni histoire, sans lois restrictives et particulières, où chaque citoyen a mêmes droits, mêmes devoirs, si naturellement mis à profit et rendus qu'on n'éprouve même pas le besoin de les définir, où

chacun suivant la force de ses bras est appelé à cultiver la terre et à lui faire rendre ses fruits, où les héritages, dès qu'ils se produisent, restent à la masse et sont abandonnés à tout venant, où les combats sont héroïques et sont le seul mode par lequel la vie s'assure, en mettant aux prises des forces contraires qui, loin de s'anéantir en ces heurts s'assurent encore et s'affirment. Mais cette patrie-là, ce n'est que par le sens du Réel intime que nous parvenons à la connaître, à l'aimer, à n'en pas douter. Nous n'en vivons pas moins dans le monde des Apparences changeantes, dans lequel sont appelées à vivre les formes que crée l'ingéniosité humaine.

Ce monde est soumis à l'Espace et au Temps; l'originalité individuelle, l'originalité nationale proviennent des limites imposées à l'individu et aux foules au milieu desquelles on vit, de la génération à laquelle on appartient. Il faut nous plier à cela, de bon gré ou non. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de nous faire à l'originalité du voisin, à la nationalité de l'étranger, et aimer ces apparences d'un tel amour que nous arrivons peu à peu à en enrichir notre propre fonds, à nous assimiler naturellement leurs formes, à trouver une jouissance à nous revêtir

par l'imagination de ces formes, jusqu'à nous y faire au point de pouvoir retrouver en elles la force réelle qui les a créées et mises au monde.

L'interprète plus que tout autre a cette obligation : il faut être plus ou moins allemand pour interpréter Schubert et Schumann; plus ou moins hongrois pour interpréter Liszt; russe pour interpréter Moussorgski; il faut être du Moyen-Age pour interpréter Machaut ou Tannhaüser; de la Renaissance pour interpréter Roland de Lassus et Jannequin; du XVIII[e] siècle pour interpréter Rameau, et avoir fourni mentalement toutes les étapes du dernier siècle pour interpréter Schubert et Beethoven, Schumann, Liszt, Moussorgski, Wolf, Debussy. Et c'est possible, très certainement et sincèrement possible. Il suffit de connaître son originalité, ou personnalité individuelle, son tempérament national, ou personnalité du groupement où l'on est né, où l'on a vécu, dont on parle la langue, et les avoir si bien pénétrés qu'on est arrivé à la source d'émanation pour y prendre un bon bain d'Eternité.

On ne se laisse, dès lors, plus prendre aux mirages, et l'on n'a qu'à se laisser vivre, en voulant vivre plus encore. Pour moi, je sais

fort bien que je suis plus russe que jamais, depuis que je ne le suis plus seulement par naissance, très française, et ce n'est pas par alliance, très allemande, et non comme une touriste. Je trouve sous l'apparence germanique, plus que partout ailleurs, dans l'Art et dans la Vie, la Force et sa complémentaire l'Amour, génératrice de formes particulières, que les étrangers qui ne comprennent pas appellent sensibilité, s'ils en aiment le goût, sensiblerie, s'ils ne l'aiment pas ; en France, l'intelligence, la douce, sereine et précise vision des choses, que ceux qui l'aiment appellent le bon sens et les autres légèreté ; chez les Russes, cette aspiration vers le mieux, qui leur vaut la réputation de mystiques ou de rêveurs. Je ne demanderais pas mieux que de vivre plus longtemps et d'avoir le temps suffisant pour me faire Anglaise, Italienne, Espagnole. Il est probable que cela ne me sera pas donné, et que je ne pourrai en m'assimilant ces formes diverses imprimer plus de vigueur aux besoins d'équilibre, de foi et d'amour qui sont en moi. Mais en ces derniers temps, grâce à Moussorgski, je suis devenue aussi un peu Juive, et cela vous rive mieux que tout le reste à l'Essentiel, à cette force immanente et continue, qui

nous permet plus que toutes les autres de nous trouver partout et toujours chez nous.

Le peuple, auquel on impose tour à tour aujourd'hui, suivant les besoins de la politique, des sympathies et des aversions nationales soit pour les autres peuples, soit même pour lui-même, voyait très clair quand il était assez grand pour marcher seul, quand il était non seulement l'Homme doué de la science suprême, celle de la culture, mais l'Artiste en une incarnation sublime et disparue, à la fois créateur, interprète et réceptacle de sensations. Et le peuple était alors un véritable « internationaliste ». Non qu'il n'eût une préférence, à coup sûr, pour sa langue et sa patrie, mais cette préférence même le portait à reconnaître, pour se l'assimiler, la richesse des autres peuples.

On l'envoyait, les yeux fermés, à l'autre bout du monde asservir ses frères, il rapportait de ces excursions lointaines des chansons ; on le courbait chez lui sous le joug d'une autre race, il se consolait en apprenant ses chants. Ce serait un malheur, un vrai malheur si notre internationalisme de gens du monde, au lieu de désarmer ces restes un peu ridicules d'un Passé révolu et bien mort, ces soldats qui n'ont ni foi, ni Roi,

ni patrie en danger à défendre, devait désarmer nos Artistes, qui ont tout cela.

Pour pénétrer bien avant dans la connaissance intime des nationalités, le mieux est de n'avoir pas recours uniquement aux œuvres réalisées depuis la séparation des deux Génies producteurs, mais de les étudier dans les œuvres populaires. On aura bien plus de facilité à se rendre compte du vrai goût des terroirs, aujourd'hui que les publications de *Folk-Lore* sont en si grand nombre. On y gagnera de garder de sa propre originalité ce qui est affirmatif et naturel, et d'y perdre ce qui n'est que qualité négative, et inconsciemment acquise, due aux frôlements extérieurs. On se pliera aux différents rythmes de la nature, qui se contractent et se dilatent suivant les latitudes, et on pourra, profitant de la liberté laissée aux rapsodes de varier à leur guise, suivant le poëme, les différents motifs, à retrouver en soi le don essentiel du rythme, en se détachant de tout ce qu'il y a de factice dans la mesure rigoriste. Le mouvement d'horlogerie n'est pas dans la nature, et si le métronome devait présider à ses harmonies, c'en serait fait du plus beau des chefs-d'œuvre de la Musique.

Je donne ici, bien qu'il ne fasse pas partie des *Dits et Chants populaires*, le Chant de Marthe

Moderato

Et de jour et de nuit je vais

par les champs et les prés verts, par les champs et les

prés verts, par les bois et par les terrains brûlés

de la *Khovantchina* publié à part par Moussorgski, dans le *Recueil de chants populaires* de M. Rimski-Korsakof. Il y a d'autre part deux versions, harmonisées l'une par Moussorgski, l'autre révisée par M. Rimski-Korsakof, et publiées toutes deux chez l'éditeur Bessel, à Pétersbourg. Chacune des strophes du poëme ayant sa propre allure, il sera très profitable aux interprètes de Moussorgski de commencer leurs études par là.

On verra comme on peut, sans fantasier le moins du monde, sans quitter la mesure, imprimer à la même mélodie des mouvements originaux, sans nul effort de volonté, en se laissant naturellement aller au sentiment exprimé.

Je ne donne ici qu'une strophe. On trouvera la traduction entière plus loin dans les *Textes de 1896*.

On trouvera également dans la *Traduction musicale,* le Chant du rapsode recueilli par Moussorgski figurant dans *Boris Godounof* et l'on y verra, en outre, comment à l'époque des Rapsodes, ce chant eût pu passer dans la langue française, et sa modulation servir, sans aucune déformation, à réciter *La Chanson de Roland, Huon de Bordeaux* et généralement

toutes les épopées et les poëmes construits en vers de dix syllabes.

La *Chambre d'enfants* est à coup sûr l'œuvre de Moussorgski où l'on aura à faire le plus usage du don rythmique acquis dans l'étude intelligente et consciencieuse des œuvres du peuple. Et cela forme une transition entre les œuvres d'allure populaire et les autres. En effet, l'enfant et particulièrement l'enfant russe, dont la parole est délicieusement modulée, garde un don de chanter qui ne se perd que plus tard à l'adolescence, dès que les études le développent vers le type factice qu'il doit incarner le reste de ses jours. Là encore, le danger de la vulgarité guette l'interprète : il risque en se laissant aller au succès facile d'exciter les rires, d'enlever à ces scènettes toute cette grâce ingénue qui, dans l'interprétation vraie, émeut et trouble très fortement ceux qui ont pu garder en eux, par un bonheur d'organisation, le souvenir des sentiments joyeux ou douloureux que donne le jeu des forces émotives dans une âme s'éveillant à la vie et qui, doués encore par un autre bonheur de l'esprit vrai de la famille, entourent leurs propres enfants de soins diligents pour qu'ils conservent le plus longtemps possible, purs et intacts, les dons d'imagination, de candeur

et d'amour qui peuvent seuls dans l'avenir, au détriment peut-être des intérêts matériels, leur laisser ouverte cette porte qu'aucune volonté ne peut plus forcer quand la Nature l'a close.

« La *Chambre d'enfants* marque l'étape rédemptrice de la vie de Moussorgski. Lorsqu'il dit les enfants, il vient lui-même de redevenir enfant. Sous l'effort de sa pensée, il est retourné au fond de lui-même et il a trouvé là, exempte de tares, toute sa naïveté, cette naïveté qui, pour mieux dire, est la nativité du génie. »

On peut, pour pénétrer plus aisément dans cette atmosphère musicale qu'on ne trouve que dans cette *Chambre d'enfants*, interpréter, mais pour soi, car en public je ne crois pas la chose possible, la *Chanson d'enfant*. C'est un rien sur lequel nous n'avons aucune indication, mais qui nous permet de fixer l'état d'esprit de Moussorgski lorsqu'il l'écrivit. Il est utile de savoir, en effet, que cette poésie bien naïve se trouvait dans un recueil à l'usage des enfants. Il était imprimé en gros caractères pour servir aux marmots qui, initiés aux mystères de l'épellation et de l'assemblage des lettres, pouvaient se risquer à la lecture courante. Il ne faut pas être doué de beaucoup d'imagination pour se figurer

qu'à coup sûr, Moussorgski, dans quelque chambre d'enfants, trouva ce recueil familier et ses regards tombant sur cette poésie, se rappela ce charme particulier que les enfants trouvent dans les premiers livres, à l'insu parfois de ceux qui les firent et les publièrent. Il s'agit de retrouver cela en soi pour pouvoir chanter ce simple petit lied dans l'esprit où il fut composé. Si l'on n'a pas dans ses souvenirs un « Petit Diable » ou une « Vassilissa », il est parfaitement inutile d'essayer, inutile d'interpréter la *Chambre d'enfants,* sous peine de jouer le personnage plus ou moins ridicule d'une « grande personne », qui, née vieille, commence sur le tard une cure d'eau de Jouvence.

Il peut arriver dans de petites assemblées, sans la moindre trahison de la part de l'interprète, que les auditeurs inattentifs, distraits ou fermés, aient accueilli cette série de chefs-d'œuvre comme autant de bleuettes insignifiantes, et l'œuvre entière comme un feu d'artifice en miniature. En ce cas, si l'on partage les vues de Moussorgski, il n'est pas mauvais de faire entendre *La Berceuse de la Mort* qui, brutalement sans doute, mais à eoup sûr, donnera une sensation plus vive et plus vraie des leçons un

peu dures qu'inflige à ceux qui savent l'entendre un gazouillis d'enfants.

Ici, nous touchons à une autre manifestation, neuve encore et toujours, de l'art de Moussorgski. Il n'est pas un brutal, mais un doux. De même que les violents ont leurs accès d'attendrissement, les doux ont des révoltes, des emportements qui peuvent aller jusqu'à la férocité. Dans les *Chants et Danses* de la Mort, Moussorgski est féroce. C'est sa réponse à une autre *Danse Macabre*, celle-ci charmeuse d'oreilles, dont il écrivait un jour : « On décroche une miniature, et on la met dans un cadre énorme. On saisit au vol de petites pensées, toutes petites, des embryons, et on les noie dans un gouffre instrumental. On étiquette cela : *Danse macabre*, et on compare cette miniature sentimentale à l'oppressant et angoisseux *Dies iræ* de Liszt ! Ce n'est pas de « la musique », du verbiage, de la palette, du ciseau qu'il nous faut — non, allez au diable, farceurs, beaux parleurs et *tutti quanti*, — ou donnez-nous des idées vivantes, tenez aux vivants des discours vivants, quand même vous feriez parler la mort. Vous ne trompez personne avec vos jolies sonorités : vous avez tout juste l'importance d'une

jolie femme qui sait présenter gentiment des cornets de bonbon à son bon ami...,.. Nous N'AVONS NUL BESOIN D'ENCADREURS ! »

Dans les *Chants et Danses de la Mort*, c'est au public également que s'en prend Moussorgski. Il avait une œuvre considérable, dans laquelle il s'était efforcé, pour être *vrai* jusqu'au bout, de ne rien faire dire à ses personnages qu'ils ne pussent dire, de n'évoquer dans le monde sentimental rien de ce qui n'y fût déjà, sous d'autres formes, placé par la Nature, de fuir la sentimentalité pour provoquer le sentiment. Et il constatait que, malgré tout, il n'était pas compris, même de ceux que ses compositions arrêtaient, intéressaient ou distrayaient. Alors il voulut frapper assez fort et assez juste pour dominer cette sensibilité endormie et affirmer le droit de l'Art à réveiller les douleurs les plus aiguës, à ouvrir au besoin les entrailles, à faire au besoin usage du scalpel, pour mettre à nu les nerfs atteints de paralysie.

Les *Chants et Danses de la Mort* offusquent beaucoup de personnes, et cela est naturel, qui, douées d'une sensibilité très profonde, ne savent pas comme l'artiste jusqu'où peut aller la torpeur de certaines âmes. On a même trouvé

dans ces chants, en Russie « un esprit diabolique. » A coup sûr, on est ici dans l'Enfer, tel que le concevaient les vieux maîtres, tel que le représenta Breughel, lorsqu'il traça les déviations horribles des forces naturelles. On est ici dans le monde fantastique, dans le Néant, dans ce qui ne saurait exister, mais qui par cela même peut encore vous ouvrir un chemin dans les âmes qui vivent dans un néant analogue, à leurs yeux bel et bien, et seul, réel.

Ici, c'est la Mort qui vient parler aux vivants inconscients et muets qu'elle entraîne, cette Mort que nous ne voyons et n'entendons plus, bien qu'elle marque le terme de notre destinée sur terre, bien qu'elle rôde sans cesse autour de nous, et que nous lui trouvions même la main molle et nous armions pour faire son œuvre.

C'est au bénéfice de l'Art que Moussorgski, rompant avec toutes les traditions, tous les faux égards, la crainte de froisser la susceptibilité, cette forme affadie et mesquine d'un sentiment fort et vrai, voulait dresser devant les hommes cette forme terrifiante de l'Eternité qu'on ne peut nier, qu'on voit des yeux du corps emporter ceux qu'on aime et qui doit nous emporter nous-mêmes, cette Eternité du Néant qui attend

tout être, même le plus pénétré de la réalité indéniable, et positive, de son existence, bien que cette existence n'affirme rien, ne doive laisser sur terre nul héritage moral, nulle descendance imbue d'idées, mais une kyrielle de Négations vivantes, qui désertant une à une les terres que l'esprit laboure et où l'esprit produit, passeront comme des fantômes.

Il faut aussi, pour interpréter ces *Scènes fantastiques*, être dans un état d'esprit particulier. Un seul fait dira tout. *La Guerre* a été écrite pendant la guerre d'Orient. Ce n'est pas une froide composition humanitaire à l'usage des membres des ligues de la Paix. *La Guerre*, c'est la guerre elle-même : il faut, pour dresser sur le Champ de Bataille la figure implacable de cette Mort, et lui faire dire toute son ironie méchante, son mépris des hommes, être outré de l'indifférence avec laquelle les hommes, et tous les hommes, prennent connaissance des informations quotidiennes sur les faits de guerre et arrivent, tout pacifiques qu'ils soient dans d'autres mêlées où ils sont à leur façon meurtriers et meurtris, à admettre cette forme de l'assassinat. Il faut être du côté de l'Eternité vivifiante pour donner une idée des œuvres où

la vie parle, ici il faut être avec la Mort et avoir le droit d'ironiser comme elle.

La guerre, c'est l'œuvre de haine d'un aimant.

L'interprète qui ose inscrire *les Chants de la Mort* sur son programme doit avoir éprouvé jusqu'à l'extrême de la souffrance. Je n'hésite pas à dire que pour risquer de troubler une mère qui peut se trouver là, il faut qu'il ait été amené à considérer la vie sous un angle visuel bien particulier, que par l'imagination il se soit placé à son lit de mort, et que là il ait pensé : « Quand je pouvais parler, ai-je bien tout dit ? Leur ai-je assez dit, et comme il fallait le dire, qu'il y a une vérité dans cette vie ? » Alors seulement, et dans cet état d'âme, on peut imposer à sa voix d'exprimer ce qu'on exprimerait avec son dernier souffle.

Les Chants de la Mort n'ont paru qu'après la mort de Moussorgski. Il ne faudrait pas les instrumenter, car moins encore que le reste de son œuvre, ils ne comportent de « musique ».

Les Chants et Danses de la mort sont un coup cruel porté aux autres. *Sans soleil!* est dû aux coups cruels que Moussorgski a reçus de ses entours.

Quand il leur a montré ce recueil, ils ont dit : « La romance ne lui réussit pas. »

Si toute œuvre d'art est une énigme, toute vie humaine en est une également, et c'est ici qu'est inscrite celle de la vie de Moussorgski. Il faut pour réaliser *Sans Soleil!* la chercher et trouver.

Moussorgski, ai-je-dit, est le libérateur des interprètes qui viennent à lui sans arrière-pensée. Par lui, *mieux que par n'importe quel autre maître, en notre temps, sans démentir l'esprit d'investigation certaine* qui caractérise l'époque, à vivre dans l'atmosphère où ses œuvres et toutes les œuvres d'art réelles prirent naissance et où elles vivent, sans en excepter celles qui, traversant la zone du monde apparent, s'adressent ouvertement et directement à la force éternelle et infinie, sous la forme de la prière. Par lui, on est amené à n'exprimer que ce que l'on sent *vraiment*, à ne dire sa foi, son amour et ses aspirations que si l'on a *vraiment* de la foi, de l'amour et des aspirations en soi, tout en gardant de la pudeur ; on est amené à savoir qu'on dit toujours quelque chose lorsqu'on chante, et à savoir ce que l'on dit, à porter par suite en tout, même dans la rédaction de ses programmes, un soin

scrupuleux, car un programme devient désormais un tout, la manifestation d'un rythme intérieur.

En un mot on sait ce que l'on fait. Le succès, le public, l'estrade, tout disparaît. D'un geste sûr, très simple, très naïf, du geste de l'innocent, on cueille les fruits dont l'esprit se nourrit et on les offre,

Tout empreints du parfum des saintes solitudes,

à ceux qui comme vous, en aiment la saveur.

« Si votre livre », disait de Vigny aux poètes, « est écrit dans la solitude, l'étude et le recueillement, je souhaite qu'il soit lu dans le recueillement, l'étude et la solitude ; mais soyez à peu près certains qu'il le sera à la promenade, au café, en calèche, entre les causeries, les disputes, les verres, les jeux et les éclats de rire, ou pas du tout. Et, s'il est original, Dieu vous puisse garder des pâles imitateurs, troupe nuisible et innombrable de singes malfaisants. »

L'interprète est le livre vivant. A lui de se laisser lire où et comme il convient. A lui de rappeler sur la pensée de l'auteur l'esprit de ceux qui le lisent, de calmer par son attitude les manifestations bruyantes qui ne sont point celles du recueillement, de l'étude et de la soli-

tude, d'imposer le respect au futile, et de reflé-ter dignement la pensée de l'auteur, en ne vivant que pour elle, de sorte que la lumière en se réfractant sur la page ouverte, arrive à éclairer ceux qui sont là.

Sur les rapports de l'interprète avec l'auteur et le public, voir *Les Textes de 1896*.

Sur les programmes, voir appendice II.

TRADUCTION MUSICALE

TRADUCTION MUSICALE

Les œuvres de Moussorgski sont d'une interprétation délicate en langue russe. Et, il faut bien le dire, l'art de la traduction musicale est dans l'enfance, en admettant qu'il soit né. S'il a existé jamais, c'est chez le rapsode, qui n'avait nulle idée de la division du travail.

Certes l'inspiration sera toujours malaisément exigible d'un traducteur astreint à des difficultés de composition inconnues aux poètes, mais il faut pourtant, et il le faut absolument, qu'il ait eu le souci constant de sauvegarder le rythme du sentiment exprimé.

S'il s'en tient à la lettre, il expose le chanteur à de véritables non-sens dans l'expression du sentiment pour le vain plaisir d'un alignement subtil de mots dont le charme est entièrement

perdu pour l'auditeur, puisqu'il ne saurait être savouré qu'en confrontant les textes.

S'il s'attache à l'esprit, il risque d'égarer le chanteur, qui sans méfiance, en recevant de lui une notation de sentiment possible à la rigueur, peut déranger le rythme vrai qu'a pensé noter le compositeur. Un interprète excellent peut être induit en erreur par cet autre interprète qu'est le traducteur musical.

En attendant la venue du poète qui serait assez dévoué à l'Art pour se livrer à la torture de ce genre de travail, en employant un temps qui peut être plus sûrement et par suite mieux employé ailleurs, la vérité pour le chanteur est de réviser lui-même, à son usage, les traductions qu'on lui soumet. Il nous faut suppléer aux dons perdus par des connaissances approfondies, et le chanteur, interprétant à la fois des compositeurs et des poètes, doit étudier les langues étrangères, du moins au point de vue musical et la sienne le plus à fond possible, pour pouvoir pratiquer ces retouches nécessaires.

Il suffit de rappeler ce que font de *Ich grolle nicht* et *Die beiden Grenadiere* les traductions que l'on trouve dans le commerce pour montrer

l'absolue nécessité de rompre, ici comme ailleurs, et le plus tôt possible avec le passé.

Il y a un petit avantage, peut-être le seul, dans les traductions musicales : c'est que le traducteur, lorsqu'il a à faire à un texte emprunté à un autre auteur par le musicien peut se rapprocher de l'esprit nouveau dont l'a vivifié la musique.

Il ne faut du reste pas désespérer de l'avenir. Les dévouements que l'on trouve aujourd'hui parmi ceux qui écrivent sur la musique et rééditent des chefs-d'œuvre oubliés, permet d'espérer que cette question fixera aussi l'attention d'hommes aussi dévoués.

Pour ce travail de traduction, dans l'état actuel des choses, des idées reçues et de la façon courante de comprendre l'interprétation, on ne peut guère fonder d'espoir que sur la maîtrise à laquelle peuvent arriver ceux qui s'attachent à la lettre. On trouvera dans l'appendice I, un texte de Léon de Modène qui peut se lire indifféremment en hébreu et en italien, deux langues qui pourtant n'ont absolument rien de commun.

Quant à ceux qui s'attachent à l'esprit, on ne peut que leur souhaiter un vrai talent per-

sonnel d'écriture uni à toutes les qualités exigibles d'un interprète. Leur méthode ne peut être que celle du poète Burns, qui, vivant en contact continu avec la terre qu'il labourait, avait conservé quelques-uns des dons du rapsode. Ses chefs-d'œuvre sont, pour la plupart, écrits sur de la musique, sur des chants populaires d'Écosse. Il raconte lui-même sa façon de procéder :

Il se rendait bien maître de la mélodie, se l'assimilait, jusqu'à ce que la parole venant s'y joindre fît corps avec elle. Mais il était libre, il ne traduisait pas. Et nous aurions besoin, dans chaque pays d'Europe, d'un homme au moins qui réunît en lui le génie de Burns à la patience d'un Léon de Modène !

Toutefois, il ne faut pas désespérer. Il y a eu des traducteurs musicaux, et d'excellents traducteurs. Ce sont les Anonymes du Peuple, toujours. Leurs œuvres naissaient et grandissaient sur le sol natal, et s'épandaient au dehors plus rapidement et plus sûrement à coup sûr, malgré l'absence des « moyens de locomotion » que les œuvres des hommes de génie qui ont toujours à compter avec les gens difficiles à remuer.

Nées de la Nature, elles jetaient leur semence au vent, le souffle humain, et le souffle humain se chargeait de les porter dans les cerveaux : elles n'avaient pas à attendre d'être cotées sur les marchés par une armée d'agents de change, de coulissiers et de crieurs.

Quelle différence entre le sort imposé à *Sans Soleil!* ou aux *Dits et Chants populaires,* et celui d'une chanson populaire comme la *Vierge enchantée* de Suède, qui traverse les mers, passe au Danemarck, en Ecosse, s'implante en Bretagne sous le nom de *Blanche Biche,* et se répand de là dans toutes les langues de France.

Ce fait n'est pas isolé, mais un entre mille, et ce fait prouve deux choses :

L'une, qu'on a parfaitement tort de dire que les chants ne peuvent être traduits en langue étrangère et qu'il faut toujours chanter dans l'original.

L'autre, que la traduction, grâce au mouvement d'émancipation qui commence chez quelques isolés, est appelée à un avenir certain.

Un jour ou l'autre, on retrouvera la filière perdue entre l'inspiration formulée par un poète et l'autre inspiration qui, née de la première,

reprendra sur un autre point du globe une forme aussi viable, aussi naturelle que la forme originale.

En puisant, comme tout artiste le fera de plus en plus, aux véritables sources de l'invention, le traducteur, non plus par l'inconscience, mais par un travail obstiné de conscience, trouvera le moyen d'arriver à son but, et ce but sera celui de tous les artistes véritables : faire parler la nature au sein même des institutions les plus caduques. C'est le travail de la sève sur les ruines.

*
* *

Prenons un chant populaire : c'est l'épisode du paysan Mikoul dans l'épopée de Volga. La musique s'en retrouve dans *Boris Godounof* (édition originale, page 220).

*
* *

Fine

On a fait la traduction musicale suivant les principes en cours aujourd'hui. Elle suit de fort près le texte, mais tous les couplets n'en sont pas également heureux. Je choisis le moins mauvais :

L'aube crevant, Volga monte à cheval,
Trente moins un chevauchant sur ses pas.
Le soleil dardant ses dards, ils vont le trot, ils vont
[le pas,
Quand soudain Volga, en haussant le bras :
— Frères — dit-il, — oyez-vous là-bas,
Oyez-vous de par le val une voix qui vient, qui va,
Lors se meurt, et lors éclate, monte amont, descend
[aval ?
C'est un rustre qui ahanne : mieux que nul il nous dira
Route qui coupe au plus court par delà.

Il est bien certain qu'un Rapsode, tout « illettré » qu'il fût et plongé dans les ténèbres, n'eût rien commis de pareil. Il ne se serait pas astreint à conserver des vers de quinze syllabes, qui ne sont à peu près possibles en français qu'à la condition de les scinder en réalité en deux, non seulement par une césure, mais par un retour d'assonance. Traduire une épopée entière

de cette manière, ce serait se donner bien du mal pour un résultat négatif.

Seul l'épisode fut traduit et enfoui dans des cartons. Je le recherchai il y a une quinzaine de jours dans la pensée que ce fragment pourrait tout de même être de quelque utilité ici. Et à ce moment, je me dis :

« Mais enfin, un chant pareil, d'une telle beauté, et qui touche si profondément à la mission même de l'Homme de la Terre, laboureur et poète, n'aurait laissé indifférent aucun rapsode, « d'Homère » à « Ossian ». L'imagination ne peut-elle parfois suppléer à la réalité des choses, et ne puis-je me donner le plaisir de confronter en moi non plus des textes, mais deux rapsodes, l'un russe chantant, l'autre français « comprenant et laissant courir la voix », à la manière des rapsodes ?

« Je chanterai ce chant en russe, puis, j'essayerai de le chanter en français, en usant de toutes les libertés qu'on se permet quand on est un ignorant. »

Je m'attachai, en fredonnant, mettant par ci par là des paroles, à unifier le mètre des différents vers que me fournissait ma traduction.

J'obtins ainsi un « monstre », mais dont l'aspect me ravit. En effet, si le poëme, avec ses lacunes, laissait tout à désirer, je constatai avec une vive satisfaction deux particularités, l'une que le vers de dix syllabes s'adaptait de lui-même à la musique, l'autre que dans ce travail instinctif, c'étaient partout les chevilles qui tombaient.

L'auteur de cette traduction n'était pas loin, je lui fis part de mes remarques, et nous nous mîmes séance tenante à façonner le monstre tant bien que mal. Voici ce que nous obtînmes. Ce n'est pas très beau, mais comme il s'agit d'une Rapsodie qui a tout particulièrement arrêté l'attention de Moussorgski, et que cette Rapsodie peut contribuer à montrer comment les rapsodes comprennent le symbolisme, je me décide à transcrire un fragment assez important pour donner une idée générale du poème.

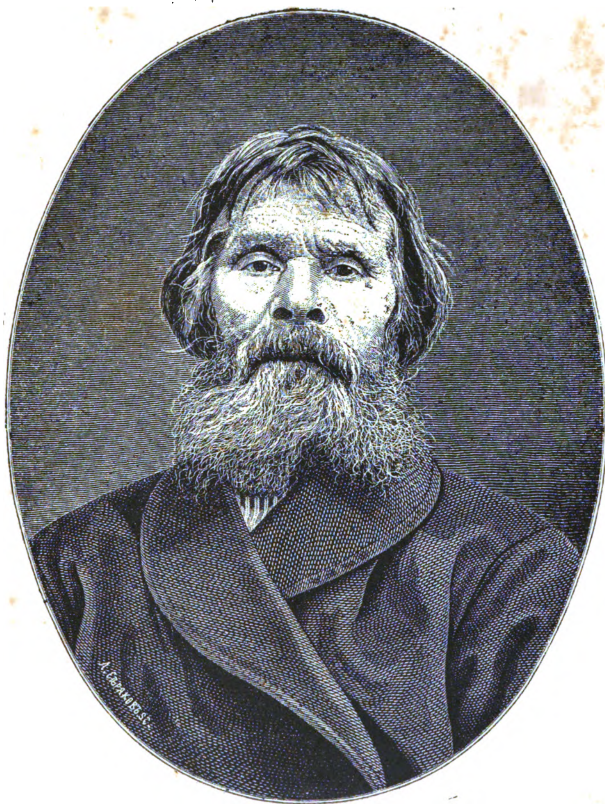
Quand le soleil va plongeant dans les eaux,
Laisse la lune éclairer les coteaux.
Tel Sviatoslav, descendant au tombeau,
Laisse à la terre un enfant bel et beau.
Longue est la nuit; le jour luit clair et chaud.
Rôde Volga tel un loup par les vaux;

Le rapsode RIABININE
en 1870.

partie ... que
... lui-même a
... instinctif
... qui tombent

... n'était pas loin,
... remarques, et nous nous
... à façonner le monstre tant
... que nous obtînmes. Ce
... comme il s'agit d'une
... particulièrement arrêté
... gski, et que
... à montrer ... les
... complètement le symbol
... à transcrire un fragment
... donner une idée générale ...

... plongeant dans l ... x,
... dans ... coteaux
... qu ...
L ... bel et ber ...
L ... lait clair et chaud
K ... par les ... x,


Л. Сѣряковъ sc.

Quand le soleil va plongeant dans les eaux,

Laissa la lune éclai- rer les coteaux;

Tel Sviatoslav descendant au tombeau,

Laisse à la terre un enfant bel et beau

Longue est la nuit, le jour luit clair et chaud,

Rô- de Volga, tel un loup, par les vaux,

Tel un aiglon, dans l'air tend des réseaux

Tel un brochet, vire et volte en ruisseaux

Et, ce faisant, gagne force et raison.

Tel un aiglon dans l'air tend des réseaux ;
Tel un brochet vire et volte en ruisseau,
Et, ce faisant, gagne force et raison.
Lors à quinze ans qu'il a meute et faucons,
Lance et grand arc, destrier bel et bon,
Et sur les champs de tous biens à foison,
Veut exploiter (1) par delà les grands monts.
Trouve pour ce de hardis compagnons
Tels qu'en ces lieux depuis lors n'en vit-on,
Forts et vaillants tant à pied qu'à l'arçon,
Et se plaisant à brûler le sablon.
Trente moins un! Le trentième est Volga.
L'aube crevant, Volga monte à cheval.
Trente moins un chevauchant sur ses pas
Au grand soleil vont le trot, vont le pas,
Quand le héros leur fait signe du bras :
— « Frères » dit-il, « oyez-vous tout là-bas,
De par les monts et les vaux cette voix
Qui si gaîment monte amont, tombe aval?
C'est un manant : mieux que nul il saura
Route qui coupe au plus court par delà ».
Lors sans halter tout un jour Volga va,
Trente moins un chevauchant sur ses pas.

(1) Mot des chansons de geste. Il est resté dans la langue et tout en ayant changé de sens exprime toujours l'action des classes supérieures.

Au grand soleil, vont le trot, vont le pas,
Quand le héros leur fait signe du bras :
— « Frères » dit-il, « voyez-vous tout là-bas
De par les champs le manant qui s'en va.
Il va chantant, charruant sol ingrat,
Et son cheval est chétif et bien las!
Si m'en croyez, ça poussons plus avant.
Lors jour et nuit Volga va galopant,
Trente moins un sur ses pas chevauchant.
Sous le soleil ils allaient à pas lents,
Quand le héros au vilain va disant :
— « Ça! laboureur, je m'en vas merveillant
De te voir là, ahannant et peinant
Sur un tel sol, du levant au couchant,
Quand ta charrue a du roc sous la dent.
Quoi! Cherches-tu dans ces lieux un trésor?
— « Sire », dit-il, « que non pas! C'est mon sort
De ranimer par mes soins ce sol mort
Tant et si bien qu'à la fin seigle en sort.
Mais, toi, Volga, dis-moi donc d'où tu sors? »
— « Je viens du Sud et m'en vas vers le Nord,
A la Cité dont les dômes sont d'or,
Tordre les gens par les droits du plus fort,
Et, s'il le faut, les punir de la mort.
Ça, montre-moi, laboureur, le chemin. »

Le laboureur, dételant son roncin,
Monte sur lui, lui talonne les reins.
Lors le roncin tout soudain prend son train,
File en avant et franchit un ravin,
Plaine et montagne en gagnant du terrain.
Les destriers noient en bave leur frein
Sans rattraper le roncin du vilain,
Qui va toujours et se perd au lointain.

. . . .

Volga, tout étonné de la rapidité d'un cheval qui payait si peu de mine, désespère de l'atteindre et crie au manant de s'arrêter :

— « Nous ferons route ensemble », lui dit-il.

Mais, l'autre se grattant la nuque : « Ecoutez-donc. Ne m'attendriez-vous pas, vous plutôt, un instant, à l'ombre de ces arbres. Voyez-vous, j'ai oublié de remiser ma charrue, et des mauvais gas pourraient bien passer, qui me la prendraient ! » A cela, Volga, gagné par la méfiance, lui dit : « Non, demeure avec nous, j'enverrai l'un de mes guerriers ».

Celui-ci va, revient, l'air contrit : il n'a pu soulever la charrue. Volga en envoie deux, dix,

sans succès. Enfin il prend le parti de se rendre lui-même sur les lieux avec toute sa troupe et le paysan.

Les efforts des héros sont vains : la charrue ne bouge non plus qu'un arbre enraciné. Volga se tourne vers le laboureur, le priant de lui donner un coup de main, à ses compagnons et à lui-même. « Ecartez-vous », dit l'autre.

Et seul, et d'un bras, en un tourne-main, il redresse la charrue et la remise dans un buisson. *La force productrice* est supérieure à la force *exploitante et destructrice.*

Emerveillé, Volga s'écrie : « Quel est ton nom, laboureur labourant ? »

— « Sire », dit-il, « m'en irai là semant
De main légère du seigle en ces champs.
Seigle levé, m'en irai le fauchant.
Seigle engrangé, m'en irai le moulant,
Puis le noyant en un bain tout bouillant.
Le temps venu m'en irai le versant
A mes voisins qui joyeux vont criant :
Gloire à Mikoul, laboureur labourant !

Il était naturel de comparer ce texte à un texte français ancien. J'avais sous la main un

recueil : *Les anciens poètes de la France*. Vous pensez qu'elle fut ma joie quand dès le second vers de *Huon de Bordeaux*, je m'aperçus que le mètre était absolument identique :

L'au-be crevant, Volga monte-à cheval,
Li-glorieux, qui nous fit-à s'ymaige.

Dans le premier vers et dans d'autres, peu nombreux, éparpillés ça et là au cours des 312 pages du poème, une licence : le premier accent tonique tombant sur la deuxième syllabe. Mais cela tout-à-fait exceptionnel. J'avoue que j'étais un peu émue en prenant sur un rayon la *Chanson de Roland*.

La musique s'adapte aussi naturellement à la *Chanson de Roland*, et combien elle en facilite la lecture ! D'autant plus que, redevenu rapsode, vous avez reconquis tout votre liberté. Vous pouvez faire usage de telle ou telle phrase musicale, la répéter, l'étreindre, la développer, lui imprimer en un mot le rythme de chacun des sentiments exprimés par le poème. Voici le début de « *la mort de Roland*. »

Quand Rollans voit que la mort l'entreprent.

Dessoz un pin est a - lez er - rammant;

Sor l'erbe vert s'est couchi - ez à dens.

Por ce l'a fait que il veult veirament

Que Karles die et tres - tou - te sa gent

Son gentil conte (1) qu'il soit mors conquérant.

Claimme sa corpe et menu et souvent,

Por ses péchiés vers Dieu son gaige tent.

Le gent Rollans soz un arbre foilli:

1. E muet à la césure ne se prononce pas.

J'ignore la valeur de la découverte, au point de vue du Folk-Lore.

En tout cas, il est bien évident qu'un rapsode français du XIᵉ siècle, ayant entendu l'épopée de Volga, n'eût pas hésité à en emprunter la musique, avec les quelques modifications naturelles et nécessaires, qui ne changent rien à la mélodie.

Il eût d'autant moins hésité qu'il ne se fût pas heurté aux difficultés toutes factices de la mise en mesure, nulle au reste dans le cas présent.

LES TEXTES DE 1896

LES TEXTES DE 1896

Les traductions qu'on trouvera plus loin ont un petit intérêt historique. C'est en effet dans ces textes que les *Chants et Dits* de Moussorgski ont été interprétés pour la première fois depuis sa mort.

C'est en France que s'est produite la résurrection de son art, tout à fait oublié à cette époque en Russie ; dans le pays d'origine, ce n'est qu'en 1900, à Moscou, que l'intérêt pour lui s'est éveillé ; son action a été là-bas plus directe, plus soutenue et plus décisive en déterminant un courant nouveau dans le public des concerts et le choix des programmes. Les œuvres des ménétriers français, des poètes-musiciens du XVIe siècle, de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Hugo Wolf, Gabriel

Fauré, Debussy ont été, grâce à lui, on peut le dire, interprétées dans des conditions nouvelles et singulièrement favorables devant un public d'élite, formé de toutes les classes de la société, qui, s'abstenant de toutes les marques extérieures d'approbation durant les auditions, est venu de plus en plus nombreux, même au temps douloureux des troubles, assister à des séances d'art, non par désœuvrement ou besoin vague de musique, mais pour collaborer aux œuvres, qui n'ont leur valeur intégrale que lorsque se produit le phénomène d'union parfaite entre l'auteur, l'interprète et l'auditeur.

Mais c'est à Paris que l'on doit d'avoir pu faire revivre cet art, qui répond d'une façon si claire à nos préoccupations du moment en nous initiant au vrai réalisme, celui qui fatalement doit amener le public à une plus saine compréhension de la mission certaine de l'art musical, et particulièrement de l'art du chant.

Ceci sera dûment établi dans un volume en préparation qui paraîtra dans le courant de 1909. Pour le moment, je ne veux que retenir un fait, qui permettra de toucher à un point assez délicat. Il s'agit de l'obstacle que le principal éditeur de Moussorgski, M. Bessel, a apporté à cette

propagande. Comprenant fort bien qu'il était assez difficile de faire apprécier un musicien sans mettre au moins une partie de ses œuvres entre les mains du public, j'avais demandé aux éditeurs de m'autoriser à publier *un seul* chant de chacune des séries ; j'eus l'autorisation de M. Bélaïeff ; je l'aurais à coup sûr obtenue de MM. Jurgenson et Gutheil, mais le premier n'avait édité, comme musique vocale de Moussorgski, que des chœurs, et je ne savais pas que la *Ballade* (après la Bataille) eût paru chez le second. Je dus m'en tenir à la publication de ce chant et d'un *Dit populaire*. M. Bessel, éditeur de 21 chants et des cycles : *Sans Soleil! La Chambre d'Enfants, les Chants et Danses de la Mort,* opposait une fin de non-recevoir catégorique :

« *Ces publications n'avaient pour lui aucun intérêt, les relations du commerce avec la France n'existant que sur la base de la vente en Russie.* »

Il rappelait d'autre part, que la loi française de 1852 interdit à tout Français de publier, traduire ou exécuter sans autorisation les œuvres étrangères, *même en l'absence d'une convention.*

Pour être bien en règle, j'eus l'autorisation de traduire et d'exécuter, gracieusement accordée

en un document signé et légalisé de M. Georges Moussorgski, représentant de la famille.

On pense bien que je ne relate pas ces faits pour fournir un argument aux partisans de la convention franco-russe. Les questions de propriété, en matière d'art, me laissent froide. Je suis persuadée que les œuvres ne vivent que dans leur sphère, qui n'a rien de commun avec le monde des affaires, et tout ce que je vois des tendances nouvelles dans la diffusion des œuvres, considérées comme denrées, n'est pas fait pour modifier mon opinion.

Quand on appartient tout entier à l'art, on n'a rien à faire avec le commerce : les trésors qu'ils visent l'un et l'autre sont des valeurs absolument distinctes, et l'artiste doit chercher dans les siens, que nul ne peut lui ravir, la foi absolue dans sa force invincible et dans la réussite finale, qui est fatale : « Soyez un noble artiste, et le reste viendra par surcroît. » (Schumann.)

Pour que l'œuvre d'art se produise, il faut *nécessairement* que l'auteur ait un caractère de telle trempe que tous les fers que le monde extérieur rougit à blanc pour sa torture ne dérange en aucune façon sa sérénité.

Il faut que l'interprète reçoive l'œuvre, telle qu'elle est sortie forgée aux feux de la douleur, et passe les mers pour gagner « de nouveaux rivages, sans crainte, bravant les tempêtes, évitant les récifs » (Moussorgski), de sorte que nul ne puisse, malgré tout, le noyer. Il n'a qu'un moyen de se tirer d'affaire : c'est d'apprendre à marcher sur les flots.

Il faut que le public, aérant l'air renfermé des salles où on le parque, cherche dans les œuvres seules l'atmosphère pure, où il puisse respirer librement. Il n'a qu'un moyen : apprendre à voler de ses propres ailes.

Au point de vue matériel, le public fait ce qu'il peut. Le budget de l'art, dans la seule Europe, atteint un chiffre très respectable. Va-t-il à sa destination, qui est l'Art ?

Tout ce que l'éditeur, l'organisateur de concerts, le directeur de théâtre prélèvent leur est dûment acquis.

Ils sont commerçants et leur commerce consiste à percevoir les droits de douane entre la région *réelle* d'exportation, où se produisent les œuvres, le cerveau du créateur, et la région *apparente*, le monde sensationnel, qu'elles doivent nécessairement traverser pour aller d'un ciel

à l'autre, et cet autre est la région *réelle* d'importation, l'âme du public.

L'interprète est chargé de conserver le trésor intact en le portant d'une région à l'autre.

Hier, virtuose, il était tenu, pour trouver le viatique nécessaire à sa traversée, de tenir compte de deux éléments, sinon hostiles, du moins fort dangereux, le monde de la cour et le monde de la finance : il les a vaincus. Tous deux aujourd'hui respectent le producteur de vie sous ses deux formes, génie et terre, mais l'artiste non plus que le terrien n'a plus rien à attendre d'eux, ni « l'encouragement aux luttes héroïques », ni « l'honoraire qui mette sa vieillesse à l'abri du besoin ». (Liszt, Chopin, pages 117 et suivantes).

L'interprète, en revanche, a un nouveau compagnon de route qui le tente, le dirige, le fourvoie, dans sa préoccupation unique de monnayer en espèces sonnantes et trébuchantes le lingot d'art. A l'interprète aujourd'hui de résister, de réduire ce nouvel adversaire, d'avoir raison de lui, comme le virtuose, hier, eut raison des autres.

Et c'est simple. Qu'il vive surtout dans les régions extrêmes qu'il a mission de relier, et

n'aventure dans la région intermédiaire sa personne que pour les nécessités de son emploi.

Il est à coup sûr dans de meilleures conditions que le virtuose d'hier. Le virtuose devait étonner et maîtriser des intelligences distraites et fermées aux sentiments de la nature : il a pourtant vaincu.

L'interprète d'aujourd'hui a contre lui un *spéculateur,* un voyant à sa manière. Devant la fermeté de l'artiste, et la constatation des dangers qu'il y a à s'interposer entre lui et celui des mains duquel il a reçu le dépôt, d'une part, et d'autre part entre lui et celui vers lequel il va (ce public nouveau fait d'isolés qui s'irruent à leur tour vers l'art en comprenant qu'ils ont aussi une mission, non inférieure, à remplir), ce spéculateur finira bien par céder et se décidera à s'en tenir à son rôle d'intermédiaire richement rémunéré, sans vouloir sortir des bornes réelles où le confinent ses intérêts.

* * *

Il est regrettable qu'on ne puisse joindre la musique à ces textes. Il faut remédier à ce mal comme on peut.

Voici les noms des éditeurs de Moussorgski, chez lesquels on trouvera les *Chants et Dits* ici traduits.

Bessel, à Pétersbourg : Chanson d'Enfant (au catalogue n° 1). Le Dit de l'Orphelin (2). Berceuse du Pauvre (3). La Pie (4). La Berceuse du Paysan (7). Je sais un frais jardinet (17). — *Sans Soleil.* - *La Chambre d'enfants.* — *Chants et Danses de la Mort.*

Bélaiev, à Leipzig : Le *Dit de l'Innocent* (2); le Hopak (3). Aux Champignons (5).

Gutheil, à Moscou : *Après la Bataille* (Titre russe : Ballada).

On trouvera chez Jurgenson, à Moscou, quatre chœurs *a capella* pour voix d'hommes (transcriptions d'airs populaires).

Le catalogue le plus complet de l'œuvre de Moussorgski se trouve dans l'ouvrage de M. Calvocoressi (Alcan 1908).

*
* *

« Ceux qui auront quelques difficultez à appliquer les paroles de ce Recueil sur les Airs, pourront s'adresser à Monsieur Ribon qui a eu soin de l'ordre de ce Recueil, et qui en donnera

l'éclaircissement. Il demeure chez un Chandelier, rue Traversine, devant la fontaine de Richelieu. »

Qui parle ainsi? Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la Musique, en 1695, dans un avertissement au public, en tête d'un recueil de « Parodies » sur les airs de Lully.

« Parodie » n'avait pas au grand siècle le sens qu'il a pris depuis lors ; parodier, c'est ici « appliquer des paroles aux airs qui n'en ont point dans les opéra, ou en ajuster de nouvelles à ceux qui en ont. » Christophe Ballard publie des « parodies » sur les airs de « feu Monsieur de Lully » parce que la réputation de ses ouvrages « augmente de jour en jour depuis la perte que l'on a faite de cet excellent homme. »

J'ai bien aimé la simplicité de cet avertissement, et bien qu'en se démocratisant nos mœurs perdent beaucoup de leur bonhomie, j'ai pensé pouvoir l'utiliser encore. Il n'y a que l'adresse à changer : On la trouvera dans l'Appendice III.

DITS ET CHANTS POPULAIRES

Première audition : Paris, 10 Février 1896. —
Le Hopak, Bruxelles, 1er Février 1897. —
La Pie, Bruxelles, 10 Février 1898. —
Je sais un frais Jardinet, Paris, 14 mai 1901.

DITS ET CHANTS POPULAIRES

Berceuse du Paysan.

Paroles d'Ostrovski.



Dodo, mon bel et beau gas. Dors, enfant, dors, enfant du laboureur. Dodo.

Dans l'ancien temps, on avait moins de mal ! Maintenant, tout le long des longs jours, le noir souci, les ennuis cruels, la misère nous travaillent sans répit.

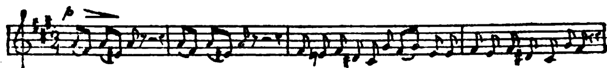
Dors, mon bel et beau gas. Dors, enfant, dors, enfant du laboureur.

Tu vaincras le malheur en trimant des bras, tous les longs jours, sur des terres pas à toi, quand le chaud soleil dardera ses feux, dardera ses feux.

Le sommeil a fermé tes bons yeux. Ta douce âme a pris sa volée au loin. Notre Seigneur veille auprès de toi. L'ange t'a couvert de son aile d'or, de son aile d'or.

La Berceuse du Pauvre.

Paroles de Nekrasov.



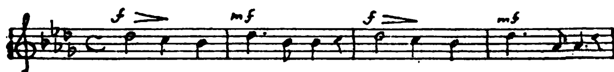
Dodo, dodo! Bas, plus bas que l'humble fleur des champs, — il devra courber le front, — mon Ivan, l'enfant des pauvres gens — s'il veut vivre sans affront.

Tel le blé qui verse sous le vent, — courbe-toi tant que tu peux — et, bien sûr, les riches, mon Ivan, — te feront place auprès d'eux. — Dodo, dodo!

Les plus nobles, et soir et matin, — te feront civilités. — Chez les belles dames en satin — tu prendras des libertés, — Et joyeusement, ah ah! comme au fil de l'eau — couleront les jours d'Ivan. — Dodo, dodo...

Le Dit de l'Orphelin.

Paroles de Moussorgski.



Mon bon monsieur! Pitié! Mon bon monsieur! Pitié! Pour l'orphelin sans feu! pour l'orphelin qui n'a pas d'abri! Mon bon monsieur! Oh! j'ai si froid, si faim! Je tombe, je me meurs! Vent, neige, gel ont cuit mon pain. Ils me sont fidèles! Mais si j'espère dans les gens, que me donnent-ils? Ah oui! les bonnes gens! Ils m'ont rentré ma faim à coups de poings! Je fuis les

hommes dans les bois profonds, je me cache. Pourquoi faut-il que la faim me ramène en ville? Je n'en peux plus, non plus! J'ai faim, j'ai froid. Mon bon monsieur, grâce! Mon bon monsieur, grâce! Faut-il mourir de faim? Faut-il mourir de froid? Mon bon monsieur, dites! Je n'ai d'espoir qu'en vous! Ah! il s'en va sans m'entendre!...

Le Dit de l'Innocent.

Paroles de Moussorgski.



Belle Savichna, ô mon bel oiseau, aime-moi, le laid, aime-moi, le las!

Dis, veux-tu m'aimer, moi qui souffre tant. Moi! qui souffre seul, mon oiseau si beau, belle Savichna, belle Ivanovna.

Ne repousse pas ma prière, dis! Ne repousse pas ma misère, dis! Je suis né, vois-tu, pour que tous nos gens puissent rire ici, me montrer du doigt! Ils m'appellent tous Vania sans esprit. Ils m'appellent tous l'Homme du bon Dieu. Belle Savichna, belle Ivanovna!

On n'honore pas l'Homme du bon Dieu! Il reçoit souvent de grands coups de poing, et le jour de l'an, quand on met sur soi les rubans brillants, les rubans si clairs, il reçoit du pain, Vania sans esprit, il reçoit du pain, l'Homme du bon Dieu. Belle Savichna, ô mon bel oiseau, aime-moi le laid, aime-moi le las!

Aime-moi, le seul, moi qui souffre seul! Oh! je t'aime tant, tant, mais tant, mais tant! Belle Savichna, crois-moi, ne crois pas, belle Ivanovna.

« Aux Champignons. »

Paroles de Méï.

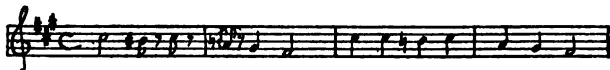
Oronges et mousserons,
Girolles et cèpes ronds,
Je prends tout à main pleine,
Vite, à perte d'haleine,
Pour mon noble père grand,
Pour ma sainte mère grand,
Qu'ils ne soient plus chiches,
Qu'ils aient grasses miches !

Mais pour toi, mon vieux barbu,
Mon bourru, mon gros fourbu,
Il faut que je prenne
Une manne pleine
De ce doux poison tout miel,
Que le vieux le croque au sel;
Je veux qu'il se pâme
Pour cracher son âme !

Et pour toi, mon bien voulu,
Mon amoureux chevelu,
J'irai sous le feuillage
Quérir un lit d'herbage.
Dans nos champs, clair, le jour luit,
Dans ces bois, descends, ô nuit,
Et fais glisser ta mante
Sur la veuve et l'amante !

LE HOPAK.

Paroles de Chertchenko. Adaptation russe de Méï.



Hoï! Hop! Hop! au Hopak! Je suis femme d'un Kosak!

Il rit peu, mais il se ride; il est roux jusqu'à la rouille. Ah! mon sort! mon triste sort! Hoï!

A quoi bon verser des larmes? Va, mon vieux, à la fontaine! Moi, je gagne la taverne: je prendrai le verre en main, et, voisins, trinquons, trinquons, trinquons, trinquons! Je boirai d'abord un coup, puis encore un, deux et trois! Et la femme alors s'en va, un jeune homme sur ses pas.

Le mari jaloux l'appelle, mais il n'a qu'un pied de nez. — Si je suis à toi, mon vieux, tu me dois pourvoir de tout: oui-da! Il te faut soigner l'enfant, le nourrir et le vêtir: oui, oui! Ou sinon, écoute un peu: je me passerai de toi: oui-da! Le petit est là, mon vieux: lave-le, bichonne-le: oui, oui! Mais vois-tu, prends garde à toi! Ne va pas quitter l'enfant: sans quoi... Veille, berce, veille, berce-le: bien, bien!...

Autrefois, au bon vieux temps, quand j'avais mes vingt ans, je brodais à ma fenêtre, puis, l'ouvrage achevé, je courais sur la route, je criais à voix haute: Hoï, Simon! Ivan! Michel! ça, mettez vos beaux habits. Ça plus vite! que l'on cause, que l'on danse, que l'on chante: Hoï! Hoï! Hoï! Hoï! hoï, hoï, hoï, hoï! au hopak!

Je suis femme d'un kosak: il rit peu, mais il se ride; il est roux jusqu'à la rouille.

Ah! mon sort! mon triste sort! Hoï!.

La Pie

Paroles de Pouchkine.

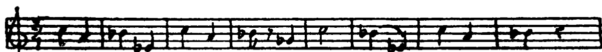


En son noir habit la pie,
A la porte d'une izba,
S'inquiète, saute, épie,
Et crie : On vient de là-bas !
Un grelot grelotte grêle,
Dans l'air vif, lointain encor.
Au manteau d'hiver se mêle
Un reflet de pourpre et d'or.
Au bruit du tambour battant,
Au son du grelot tintant,
On s'amasse sur la place
Dzin, et dzin, et fla et ra !
Là, que vois-je ? sur la place,
La tsigane dansera.
Elle saute, se balance,
Vient et va, cambrant les reins,
Lève son mouchoir et lance
A voix pleine son refrain :
Je chante en cadence,
Je lis dans la main.
En chantant je danse,
Et redis sans fin :
En son noir habit la pie,
A la porte d'une izba,
S'inquiète, saute, épie,
Et crie : On vient de là-bas !

LE COUSIN ET L'ARAIGNÉE

(Recueil de chansons populaires de Cheyne, Moscou).

Se trouve dans BORIS GODOUNOF.



Chez le diacre, le cousin
Pétrit, mout, fait cotrets.
L'araignée en béguin,
Lave, coud, met les brouets.
Un beau jour, en cliquetant,
Le criquet va dans le blé,
Saute, ronge, très content,
Pille tout comme endiablé.
En voyant gâcher,
Le bien du clocher,
Le cousin s'émeut, s'alarme,
D'un épi soudain il s'arme.
Il bondit sur le criquet,
Il fait un grand moulinet,
Mais l'épi de ses mains saute,
Tombe, et lui rompt une côte...
L'endemain, de grand matin,
L'araignée au cœur chagrin
Va chercher un peu de thym
Pour lui mettre sous les reins.
Mais la pauvre ne put pas
Soulever son corps, hélas,
Et l'effort crevant son fiel
Fit monter son âme au ciel...

Je sais un frais Jardinet.

Poésie de Koltsov.



Je sais un frais jardinet,
Il y croit un hêtre...
Que de fois j'ai fait là le guet,
Seul à ma fenêtre!
Oui c'est là qu'un soir de mai,
Lise s'est assise.
Puis-je l'oublier jamais?
Dès qu'elle m'avise,
Ses yeux sont chargés d'amour,
Et dans sa surprise,
Elle fait choir des doigts gourds,
Le grès qui se brise...
Je sais un frais jardinet,
Il y croît un hêtre...

LA CHAMBRE D'ENFANTS

Paroles de Moussorgski.

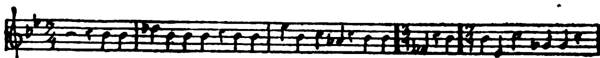
Première audition : Paris, 27 Février 1896.

LA CHAMBRE D'ENFANTS

Paroles de Moussorgski.

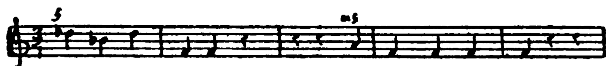
---

1. Oh! dis-moi, grand-mère!



Oh! dis-moi, grand-mère! Oh! veux-tu, grand'mère! la leçon de ce vilain ogre. Comme l'ogre vague par les champs, comme il porte les enfants au bois, et là croque leurs pauvres petits os blancs! et tous ces enfants-là crient tant, pleurent tant!... Dis un peu! Si l'ogre les a pris, ces enfants, c'est qu'ils ont battu, les méchants, leur mère, et leur bonne, et leur grand'maman! L'ogre alors les mangea, n'est-ce pas? Ou bien, voilà! Conte-moi l'histoire de la reine et du roi qui vivaient dans un si beau château sur la mer. Et le roi boîtait fort du pied droit: dès qu'il choppe, pousse un champignon! La reine, elle, a toujours le rhume au nez; et sa toux brise les vitraux! Sais-tu, grand-maman? cette histoire de l'ogre, je n'en veux pas! Il m'agace! Dis-moi l'autre, grand-mère, oui, la drôle, oui!

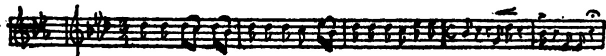
2. Dans le Coin



— Ah! polisson, va! Mon fil tu l'as pris... L'aiguille à tricot... Mon Dieu! tout est massacré! Le bas est taché, tout taché d'encre! Va t'en! Va t'en! Dans le coin! va!.. Vilain!

— Je n'ai rien fait de mal, moi, ma nounou. Je n'ai pas vu ton bas, moi, ma nounou. Ce fil-là, qui l'a pris? mais c'est le chat! Et l'aiguille, le sais-tu? mais c'est le chat! Et Michénka est sage, Michénka est brave. Nounou est laide à faire peur. Elle a le nez tout tacheté de noir. Michenka lui, est propre et bien peigné. Nounou a sa coiffe de travers. Nounou fait du mal à Michénka; pourquoi l'a-t-elle mis dans le coin? Michénka n'aimera plus, non, mais plus du tout, sa nounou! Voilà!

3. Berceuse de la Poupée.



Tiapa, dodo! Tiapa, fais dodo! Veux-tu bien fermer les yeux? Tiapa, dors, allons! Tiapa, fais dodo. Le lcup te prendra. Il t'emportera, loin, au fond des bois. Tiapa, fais dodo. Ce qu'on voit en rêve, tu dois me le dire. Visite l'île où nul ne laboure, où sur tous les arbres les beaux fruits rougissent, où s'entend le chant des petits oiseaux d'or. Dodo, fais dodo. Dodo, Tiapa!

4. Le Hanneton.



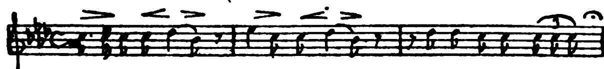
Mère! Quelle histoire!

Je jouais là dans l'allée, là, tu sais, sous les grands arbres, à construire une hutte de feuillage, oui, comme toi, tu sais les faire. Et ma hutte était construite, une vraie, avec un toit, bien belle!...

Alors! sur le toit même tombe un gros, énorme et si noir hanneton! ses grandes moustaches tremblent tant, il me regarde bien en face! Et j'ai eu très peur et lui, rageur, gronde, puis étend ses ailes, il veut bondir sur moi! Il s'élance et me donne un coup sur la tempe! Moi, je me baisse, mère, bien bas et sans bouger de place, j'ouvre un seul œil un peu, un petit peu!

Alors, écoute, mère: il est là, croisant les pattes, sur le dos, à la renverse; il ne gronde plus, ses moustaches sont tranquilles; il ne rage plus, l'aile seule tremble un peu! Est-il mort, dis? Fait-il le mort, dis? Je ne peux comprendre, veux-tu me dire ce qui lui arrive? Oui! il me frappe et puis il tombe! Qu'est-ce que cela veut dire?

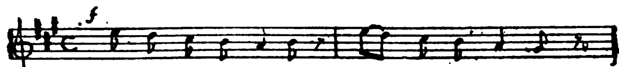
5. La Prière.



Prends pitié, mon Dieu, de petit père et de maman, et sauve-les! Prends pitié, mon Dieu, de mes frères Vasia, Jean et Michénka! Prends pitié, mon Dieu, de grand maman si bonne, et fais, mon Dieu, qu'elle se porte bien! Grand-maman si bonne, grand-maman si vieille! et, Seigneur, sauve aussi tante Katia, tante Natacha, tante Macha, tante Paracha, tantes Liouba, Varia et Sacha et Olia et Tania et Nadia oncles Petia et Kolia, oncles Valodia et Cricha et Sacha, et d'eux tous prends pitié, Seigneur, et puis, prends pitié de Filia, Vania, de Mitia, de Petia, de Dacha, Pacha, Sonia, Douniouchka, *Niania!* Eh! *Niania!* je ne sais plus!

— Ah! la petite tête folle! combien de fois te l'ai-je dit! Prends pitié, mon Dieu, de ta servante indigne. — Prends pitié, mon Dieu, de ta servante indigne... Niana, est-ce bien?

6. Le Chat Matelot.



Aï, aï, aï, aï, mère, mère chérie! Je voulais avoir l'ombrelle, mère, il fait si chaud! Je cherchais partout, dans la commode et l'armoire... non, pas d'ombrelle! Moi, je cours vite alors, vers la cage, car je la mets parfois, là, tout contre. Bon, que vois-je? Sur la cage, notre vieux chat, qui gratte bien fort les barreaux. Le rouge-gorge a peur, il tremble, il crie! Oh! j'étais folle!

Ah bien, tu veux souper, attends, attends, comptes-y, tu verras! Sans avoir l'air de rien, je regarde et sans rien dire, je le guette de l'œil, je le guette : c'est étrange! Le vieux chat me regarde en face. Pourtant sa patte est là, dans la cage; il croit déjà saisir l'oiseau et moi alors: pan! Mère c'est qu'elle est dure, la cage! J'ai bien mal aux doigts, mère. Mère! là, vois-tu bien au bout des doigts, c'est tout rouge, ça me cuit. Non! tout de même, mère... ce chat?

7. A Cheval sur un Baton.



Hop!.. Hop! hop! hop! hop! hop! Gare à vous!.. Gare!... Gare! Gare à vous! Hop! hop! hop!... Hop! hop!.. Hop! hop!.. hop!.. Hop! hop! Gare!.. Gare!.. Ho, ho... Ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta!.. Ho!.. Ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta... Holà!.. Ho!.. Hé! Jean.. Holà! Jean, écoute: viens jouer ce soir avec moi, mais pas trop tard, dis? Alons, hop, hop! Bonsoir Jean! Je m'en vais en ville, mais pour sûr ce soir... je serai rentré... Tu sais bien, Jean que nous nous couchons très tôt... Mais ne manque pas! Ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta... Ho... Ta ta ta, ta ta ta, ta ta ta... Eh là!.. Hop!.. Hue! Eh là! Hue; hue! Eh la!.. Hue; hue! Gare à vous!

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! J'ai mal là! Ahi! Ahi! Ahi! ma jambe!

— « Mon chéri! Mon Dieu! les grosses larmes! N'as-tu pas honte! mais tu n'as rien! Écoute-moi: redresse-toi: mets-toi debout. Qu'as-tu donc? là-bas, regarde, vois-tu, là-bas, à gauche? Ah! que c'est beau! c'est un oiseau! N'est-il pas joli?.. Hé bien?.. c'est passé?.. »

— « Passé!.. J'ai été à la ville.. Maman! il faut que je rentre vite... hop, hop... On m'attend... hop!.. j'ai le temps, mais juste!.. »

CHANSON (hors série.)

(D'un recueil enfantin. Voir page 102.)



Dans le val, ah ! dans le vallon,
A poussé la mûre.
Le soleil la fait rose,
L'eau du ciel l'arrose.
Dans le clair salon.
Un enfant murmure,
Son papa l'apaise,
Sa maman le baise.

Après la Bataille.

La Divination par l'Eau.

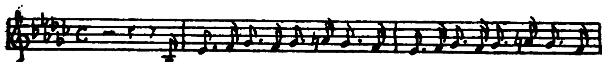
Chant de Marthe.

Sans Soleil.

Première audition : Paris, 10 Février et 5 Mars 1896.

Après la Bataille.

Poésie de Golenitchef-Koutousov.

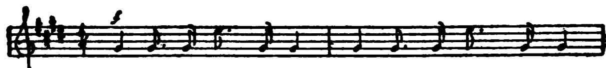


Il a trouvé la mort là-bas,
La mort là-bas, dans les combats.
Les siens refoulent l'ennemi,
Les siens exultent ! Lui ! mais lui,
Tout seul abandonné par eux,
Il gît, le gueux !
Un lourd corbeau, en croassant,
Sur lui s'abat. Il boit son sang,
Et vide ses yeux grands ouverts.
Puis s'élevant sur les prés verts,
L'oiseau de mort, gavé, saoûlé,
S'est envolé...
Au loin, chez lui, sous l'arbre en fleurs,
La mère endort son fils en pleurs :
« Ahou ! Ahou ! ne pleure pas !
J'entends ton père : c'est son pas !
Maman mettra, pour son retour,
La pâte au four...
Là-bas, hideux,
Il gît, le gueux !

La Divination par l'Eau

(Air de Marthe, dans « Khovantchina »).

Paroles de Moussorgski.



O vous, esprits des eaux! O vous, esprits subtils! Mânes perdus au loin dans le noir néant, je vous mande! Pauvres humains noyés! Tristes esprits déchus! Vous qui pouvez trahir tous les secrets du sort, êtes-vous là! De ce seigneur troublé, de ce boïar fiévreux que l'avenir émeut, et que la crainte étreint, quel est le sort?

L'eau est limpide comme un cristal. Elle brasille de feux étincelants. Prince! l'esprit des eaux a entendu ma voix! Prince! tu vas savoir les mystères du destin. Je vois, près de toi, des amis aux yeux moqueurs... je les vois... Ils approchent plus près de toi... Prince! ils te barrent le chemin, ils te font voir une route lointaine... Ah! je vois! je vois! tout s'éclaire!

Prince! la noire disgrâce, la honte, l'exil solitaire en terre lointaine, l'oubli, le mépris, la douleur vaine, c'est là ton lot désormais! Non! rien ne pourra te sauver, ni hasard, ni vouloir : tes efforts seront vains. Le sort l'a voulu. Tu dois, ô seigneur, subir le malheur, le besoin et l'atroce misère. Tes yeux, sous les larmes brûlantes, vont entrevoir ce qu'est le monde...

Chant de Marthe

(Khovantchina)

Paroles de Moussorgski Voir page 99.

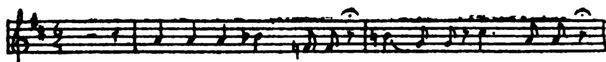
Et de jour et de nuit je vais — par les champs et les prés verts — par les bois et par les terrains brûlés. — Aux buissons j'ai griffé mes mains, j'ai sur le sol usé mes pieds. Toujours cherchant mon bien-aimé, je n'ai pas retrouvé ses traits chéris. — Je m'aventurai vers son palais : je me glissai furtivement. Je heurtai sa fenêtre, je sonnai du marteau d'argent tintant. — Souviens-toi, souviens-toi, chéri ! Oh ! souviens-toi de tes serments. Seule, j'ai songé de longues nuits à tes mots d'amours, à tes serments brûlants. Tels les cierges du Seigneur, nous allons tous deux clair flamber ! Filles du Christ dans la lumière, et dans le feu nos âmes s'élèveront ! Faux ami, tu m'as désaimé, tu t'es joué de mon amour, tu connaîtras bientôt, cruel, la rebelle fille dont le cœur est mort.....

Demander la première édition, non revue, dans le ton original, avec accompagnement de Moussorgski.

SANS SOLEIL!

Poésies de Golenitchef Koutouzov.

Entre quatre murs.



Murs tout blancs, murs blafards, doux pour moi, faits pour moi...
Soir qui ne bouge pas, soir qui ne parle pas...
Rêve qui chante en moi, chant qui s'émeut tout bas...
Au cœur qui souffre, fragile et trop pâle espoir...
Même envols prompts de l'heure qui vient, qui va!
Ferme et sagace regard dardé sur mes pas!
J'ai tant douté, pourquoi? J'ai tant souffert, pourquoi?
Le voilà, ô mon soir! Seul, seul et las, mon soir!

Sur l'Eau.



Lune songeuse au loin, astres brûlant joyeux
Du haut du ciel blanc fleurettent avec les eaux.
Mornes et lents dans l'eau plongent droit mes deux yeux.
Ils brassent l'onde au fond, en larges coups de faux.
Frêles, fuyantes, bas, vibrent des ombres, là.
Voix sans échos, reflets qui soudain meurent vains.
Je veux savoir enfin, je veux voir au-delà.
Verbes du monde clos, gestes, trop, de nous, lointains!
Elle grandit, la Voix, elle se meurt, la Voix.
Est-ce moi qu'elle veut? — Je reste là, rivé.
Me faut-il fuir? — je veux fuir. Mais non, j'entrevois.....
Elle m'appelle! Ah! je vois..... Non. Reflet rêvé.

CHANTS ET DANSES DE LA MORT

Poèmes de Golenitchef-Koutouzov.

Première audition : *La Berceuse,* Paris, 5 Mars 1896. —*La Mort et le Paysan* (Trépak) : Bruxelles, au Cercle artistique et littéraire, 30 Novembre 1897. — *La Guerre,* Théâtre de la République, 1er Mai 1899.

La Guerre a été interprétée pour la première fois en Russie dans cette même traduction, le 14/27 Novembre 1901, Salle de l'Assemblée de la Noblesse, à Moscou.

CHANTS ET DANSES DE LA MORT

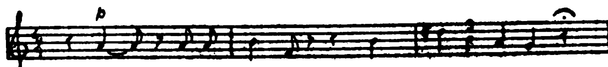
La Berceuse de la Mort.



Le petit pleure. Le feu qui l'éclaire
Teinte la chambre crûment.
Toute la nuit, dans les larmes, la mère,
Seule, a veillé doucement.
Voici le jour qui vient. L'huis s'entrebâille.
Mort! Oh! serait-ce toi, Mort?
Anxieuse, la mère tressaille...
La Mort. *Pourquoi donc craindre si fort?*
Vois: l'aube pâle a blanchi la croisée.
Larmes, angoisse, séjour,
O pauvre femme, crois-moi, t'ont brisée.
Dors, que je veille à mon tour.
Tu n'as pas su le calmer, je demeure,
J'en ai dompté de plus forts.
La Mère. *Laisse! l'enfant s'agite et, dolent, pleure!*
Vois comme tremble son cœur!
La Mort. *Oh! ce n'est rien. Je le calme sur l'heure.*
Dors, enfant, dors, enfant dors.
La Mère. *Ses joues pâlissent... Le pouls bat moins vite...*
Ah! tu nous jettes des sorts!
La Mort. *Non, c'est bon signe. La fièvre le quitte,*
Dors, enfant, dors, enfant, dors.

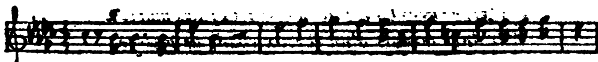
LA MÈRE. *Va, va, maudite! Tes chants, ô mauvaise,*
Ont rendu vains mes efforts.
LA MORT. *Non! tu le vois! C'est mon chant qui l'apaise.*
Dors, enfant, dors, enfant, dors.
LA MÈRE. *Grâce! Mets fin à ce chant qui me glace!*
Tu lui fais mal sans remords!
LA MORT. *Folle! L'enfant dort, son âme était lasse,*
Dors, enfant, dors, enfant, dors.

LA MORT ET LE PAYSAN.



Bois, champs et plaine s'allongent déserts. La rafale pleure, s'énerve. On dirait là-bas, là-bas, dans la nuit, plaintes auprès d'une tombe. — Oui, c'est cela. Dans la nuit, un pauvre homme. La Mort l'étreint, le caresse. Elle l'entraîne avec elle si loin! en lui chantant une ronde: « O pauvre vieux, pauvre vieux sans tête! Ah! il a bu; il a bu en route! Mais le vent, la neige tournent, virent, voltent, ils le chassent, tirent loin de sa demeure! Ah! pauvre vieux, il souffrait, si faible! Viens, couche-toi, endors-toi, bonhomme! Viens à moi! Pour te chauffer, voici la neige, pour couvrir ton corps, voici la neige blanche. Fais lui son lit, ô ma brise folle! Et danse-lui, chante-lui, ô brise, un joli refrain qui l'endorme bien! O belle nuit! belle nuit sans lune! Oh! jette-lui, jette-lui en hâte sur les bras, l'épaule, sur les reins les jambes, une neige blanche, une mante lourde! Dors, mon ami, dors en paix, sans crainte! » Voici venir les beaux jours! Sur les grands seigles et les blés, clair soleil! Tout flambe! Et les chants s'épandent redisant la joie!

LA GUERRE.



La lutte est chaude, les cuirassés
S'abordent vite en bruissant.
On marche, on tombe en ligne, en masse,
Le sol est détrempé de sang.
Midi rayonne : on saigne, on taille!
Le jour s'achève, on crie : à mort!
Dans la pénombre la bataille
S'étend, grandit, rugit plus fort.
Enfin la nuit revêt ses voiles
Et les soldats sont dispersés.
Seuls, faibles, aux feux des étoiles,
Lamentent, geignent les blessés.
Alors, dans la clarté lunaire,
Sur son coursier, le sabre au poing,
Enflant au vent son blanc suaire,
Paraît la Mort... Et de très loin,
D'abord distraite elle évalue
La masse inerte des mourants.
Puis, pour passer là leur revue,
Longeant sans se hâter les rangs,
Elle s'avance, elle s'étire,
Elle promène son sourire.
Et sur la plaine, claironnant
Et déchirant son chant s'épand :

« La bataille est à moi ! Victoire je crie !
Vous êtes miens, les vaincus et les forts !
Vous vous battiez vivants, je pacifie.
Frères, debout ! pour la montre (1) des morts !
Aux durs accents d'un joyeux chant de guerre,
Je veux vous voir défiler, mes enfants.
Puis vous mettrez vos os blancs dans la terre.
On y dort bien, à l'abri des vivants.
L'heure s'enfuit, et le jour, et l'année,
On aura tôt oublié votre nom.
Mais moi, j'entends fêter cette journée,
En dansant là, comme aux jours de moisson.
Mes talons vont fouler, lestes et prestes,
Ce grand pré vert engraissé de vos restes
Je vous promets, en tassant bien vos os,
De les garder dans ce champ de repos ».

(1) *Montre*, en vieux français : revue.

APPENDICES

I.

Texte de Léon de Modène (cité par Bédarride : *Les Juifs en France, en Espagne et en Italie*, p. 574.)

קינה שמור אוימה : כפס אצרבו
lit. Kina chemor oïme / che pass ozerbo
it. Chi nas ce muor oime che pass acerbo
כל טוב עילום : כוסי אור דין אלצילו
lit. Col tob ellom / cosi or din elzilo
it. Colto vien l'huom, cosi ordine il cielo
משה מורי : משה יקר דבר בו
lit. Mose Mori / Mose iakar deber bo
it. Mose Mori mose gia car de verbo
שם תושיה אין יום כפור הוזה לו
lit. Sam thousia iom Kipour honze lo
it. Santo sia ogn huom con puro zelo
כלה מיטב ימי שן צורי : אשר בו
lit. Cala meitab iamaï sen zouri / asser bo
it. Challa meta giami senza reserbo
יחריב אום מות רע : אין כאן ירפהלו
lit. Iarib om maveth ra / aïm can iarpelo
it. Arriv'huom mavodran en cangiar pelo
ספינה בים קל : על צובר ימינו
lit. Sephina beiam kal / el ober iameno
it. Se fin habbian chal nel celo vero ameno
הלום יבא שבי ישי שמנו
lit. Halom iouba sebi iassaï semeno
it. Va l'huom va se viva assai se meno.

II.

Pour bien établir que l'action de Moussorgski et l'adoption de ses façons de voir sont loin de vous détourner des vrais chefs-d'œuvre de la musique, et, d'autre part, tenter d'élucider un point qui s'imposera à l'interprète de demain, résolu à suivre les seuls conseils de la nature, qui seront de ne jamais chanter sans cause, je donne ici un programme d'un de mes concerts. J'avais cru un instant qu'il pouvait être utile, pour gagner du temps et familiariser le public avec un art qui peut passer pour nouveau, justement parce qu'il remonte à des traditions perdues, anciennes comme l'homme lui-même, d'initier le public à l'idée qui m'avait guidée dans la composition de mon programme, en un mot à ce que je voulais lui dire. Je me hâte d'ajouter que je crois cela très mauvais : on risque de faire croire que l'on a une thèse à défendre, et que les programmes sont froidement rédigés, en suivant une pensée logique, en un mot qu'ils ne sont pas œuvre d'imagination, mais d'intelligence, c'est-à-dire ce qu'il peut y avoir de plus niais en l'espèce. Il faut, j'en suis convaincue, une idée première, une idée génératrice qui vous pousse à dire : je veux donner ce concert. Mais il faut, dans la préparation du programme, n'obéir qu'à l'instinct. En effet, il va de soi que, si l'on devait, pour l'établir, arrêter par une opération factice, toute « cérébrale », la succession normale des sentiments, le développement de l'idée, l'enchaînement des tons et des mouvements, ce serait un casse-tête et l'on n'aboutirait à rien. L'interprète arrive à « composer » son programme comme un compositeur un cycle. Vouloir qu'il n'y ait pas de cycle, de continuité quand on interprète à la suite dix, vingt, jusqu'à trente *lieds*, avec la nécessité de ne pas fatiguer l'auditeur, mais au contraire de l'intéresser de plus en plus, c'est absurde. Je ne donne pas dix ans pour qu'on ne revienne sur les errements des programmes « variés ». Ma candeur va jusqu'à être persuadée que, dans bien peu de temps, ou on devra renoncer aux petits profits des concerts du Vendredi-Saint, ou on devra n'y faire que de la musique religieuse. Elle ne sera peut-être pas toute protestante, mais catholique et romaine et grecque, ou juive

ou purement symphonique, mais on ne se lassera plus à entendre, pour flatter les préjugés d'une partie du public, deux ou trois compositions religieuses parmi d'autres profanes. Les interprètes et la foule se réuniront pour « prier » ou resteront chez eux, ce qui est plus probable, en laissant dormir les œuvres religieuses. J'avoue, pour ma part, très nettement, que si je chante dans une église, ou à mes concerts, les Lieds de Bethoven, je prie, sans m'inquiéter de ceux qui sont là. Ils ne m'en veulent pas, et je suis convaincue que plusieurs d'entre eux font comme moi. En cela, nous suivons les principes de Moussorgski, ennemi né de « la musique pour la musique ».

Voici le programme tel qu'il fut distribué aux auditeurs, salle des Agriculteurs, à Paris, le 12 décembre 1904. Si c'était une erreur de le donner au public, ce n'en est pas une de le publier à l'usage des interprètes. Si cela leur paraît sans intérêt, nous en serons quittes pour avoir dépensé mal à-propos un peu d'encre d'imprimerie, et il s'en dépense tant ainsi que le mal n'est pas grand! Le programme s'appelait *Gœthe* et avait pour épigraphe un passage de *Faust* que j'aime tout particulièrement :

L'ENFANT-GUIDE, A LA FOULE. — Les plus riches dons de ma main, voyez! je les ai répandus à la ronde. Par-ci par-là, je vois des têtes où brille une petite flamme que j'ai secouée. Elle saute de l'un à l'autre, s'attache à celui-ci, échappe à celui-là; rarement elle s'élève flamboyante et luit splendide dans un éclat passager; mais chez plusieurs, avant même qu'on ait pu soupçonner son existence, elle s'éteint, tristement consumée. Gœthe. *Faust*. (Trad. Blaze).

PROGRAMME.

La variété des lieds dont se compose un programme tend fatalement à se résoudre en une unité. Si on veut aller contre, toute l'ingéniosité que l'on dépense n'aboutit qu'à détourner l'attention du sens réel des œuvres. Seule, la pensée qui a déterminé leur choix et leur ordre se manifeste : on a voulu instruire, ou distraire, ou étonner, et l'on a quitté, sans s'en douter, la région sereine de l'Art. On a desservi le génie, en violant sa solitude, au lieu d'y pénétrer pieusement pour en recueillir les fruits.

Aussi faut-il, toutes les fois qu'on se trouve dans la nécessité de grouper des œuvres d'origine, d'époques et d'inspiration diverses, non établir entre elles un lien arbitraire, mais rechercher avec un soin minu-

tieux l'ordre dans lequel elles doivent surgir du silence pour apparaître, une à une, dans une lumière favorable, tout en formant un ensemble harmonieux.

C'est en restant fidèle à ce principe que l'interprète a pu, en un temps relativement restreint, faire comprendre et aimer, par des publics bien différents, d'abord en France, où il semblait définitivement jugé et condamné, un novateur tel que Moussorgski.

Elle ose espérer qu'on ne lui en voudra pas de rompre avec l'usage courant et d'appeler l'attention sur l'esprit qui l'anime dans l'interprétation de ce Cycle, dont Anakreons Grab (*Le tombeau d'Anacréon*) forme, pour ainsi dire, le prélude et l'argument.

Le Tombeau d'Anacréon. HUGO WOLF.

Ici, où la rose fleurit, où la vigne et le laurier s'enlacent, ou la colombe appelle, où la cigale s'éjouit, quel est donc ce tombeau, où tous les dieux — à pleines mains sèment la vie ?

« Ici repose Anacréon. Le printemps, l'été, l'automne, il goûta tous leurs biens. Heureux poète ! la tombe le garde des rigueurs de l'hiver. »

Dans les trois ballades qui suivent, le Poète emprunte à la Nature son langage pour semer en nous ces idées d'ordre supérieur, qui ne peuvent germer que dans les âmes demeurées en contact avec elle.

Nous agissons trop souvent avec le Poète comme Eurydice avec Orphée, comme Elsa avec Lohengrin, en manquant de foi dans son verbe, et plus souvent encore (plus malheureusement pour nous, mais moins cruellement pour lui) comme la mariée du lied d'Andersen avec le violoneux, ou la jeune fille du lied de Gœthe avec la violette (*Das Veilchen*).

Nous ne savons pas bien discerner la beauté quand elle se récèle, ou même quand elle se révèle — mot admirable dont le sens subtil nous échappe, puisqu'il signifie non *mettre à découvert*, mais *couvrir d'un voile nouveau*.

2. A. *Das Veilchen.* MOZART.

Dans *Mignons Lied*, Schumann a rendu de façon saisissante la pensée intime de chaque couplet, éclairé des douces clartés de l'évidence par ces mots :

1. O mein Geliebter !
2. O mein Beschützer !
3. O Vater !

B. *Mignon's Lied.* — ROBERT SCHUMANN.

Ce serait une faute lourde de ne voir dans le *Roi des Aunes* qu'une légende romantique, er non le drame qui se joue dans les profondeurs d'une âme humaine appelée à la vie. Le père est le guide aimant, l'enfant le disciple qui succombe aux tentations de l'esprit et se perd dans les mirages où la pensée, en quête de la vie, trouve la mort.

C. *Erlkönig.* — FRANZ SCHUBERT.

Les biens de la Nature, en ces saisons fleuries et fructueuses dont il est parlé dans le *Tombeau d'Anacréon*, ont été rccueillis par le Poète, mais cet Hiver, qu'Anacréon n'a pas connu, Gœthe, dans sa solitude de révélateur, en a subi toutes les rigueurs. Il a sondé les douleurs de l'âme contrariée dans son désir d'aimer (*Chansons de Marguerite*), et connaît les trésors que récèle la souffrance.

3. A. *Le Roi de Thulé.* — FRANZ SCHUBERT.
B. *Marguerite au rouet.*

En pesant tous les mots qui forment les deux quatrains de *Wer nie sein Brod mit Thranen ass* (qui n'a mangé son pain avec des pleurs), nous pouvons nous approcher, si nous le voulons, du sommet de contemplation sereine que Gœthe a su gagner sans s'égarer et y trouver, én accoutumant nos yeux à la lumière aveuglante des glaciers, le secret du grand œuvre de la Nature, dont la connaissance est la clef du *Faust* (Prologue dans le ciel).

Si on interprète ici les quatre versions dues à Schubert, Schumann, Liszt et Hugo Wolf, ce n'est pas dans le but vain de faire voir ce qu'un même « sujet » a pu devenir en passant par des « tempéraments » divers, mais pour montrer comment des contradictions apparentes, que es esprits superficiels mettent sur le compte des « nécessités de la rime » ou des « hasards de l'inspiration » s'équilibrent et s'unissent dans l'œuvre d'un Poète doté de la puissance du Verbe et résolu à ne pas mentir.

Schubert semble lire le texte de Gœthe, le reprendre, enfin en accepter la lettre, dans une foi religieuse qui s'incline sans discuter.

Schumann lui répond (et il y a bien là une réponse) dans un cri de révolte et de douleur.

Liszt, catholique mystique, reprend après Schumann chacun des vers du texte, en l'accentuant avec vigueur, pour en souligner toute la force implacable, puis il s'incline avec Schubert, dans un élan d'amour résigné.

Hugo Wolf, notre contemporain, semble avoir de plus près traduit le sens mystérieux du poème. Il rejette, comme il le dit daus une lettre l'humilité passive, presque machinale, de Schubert et unit la douleur de Schumann à la compréhension de Liszt.

Nous donnons, au-dessous du texte, une traduction rythmique qui s'adapte aux quatre mélodies.

Wer nie sein Brod mit Thranen ass

A. SCHUBERT
B. SCHUMANN
C. LISZT (2e version)
D. HUGO WOLF

Wer nie sein Brod mit Thrânen ass,
Wer nie die kummervollen Nachte
Auf seinem Bette weinend sass,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Machte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein;
Dann alle Schuld racht sich auf Erden.

Qui n'a trempé son pain de pleurs,
Qui n'a passé, dans sa détresse
De longues nuits, en larmes, seul,
Ne vous voit pas, vous, forces célestes.

Vous nous ouvrez le monde un jour.
D'un fou vous faites un coupable
Que vous livrez à la douleur;
Car tout se paye, oh tout! sur terre.

Les Lieds du « voyageur » nous conduisent à ces sommets qu'évoque le second: *Ueber allen Gipfeln ist Ruh.*

A. Der du von dem Himmel bist.
B. Ueber allen Gipfeln ist Ruh. FRANZ SCHUBERT.

La première partie du Lied Cophte, ironique et douloureuse, a été notée par Hugo Wolf avec une netteté si hardie et une intuition telle qu'ici la musique semble avoir, non revêtu d'un nouveau voile, léger et transparent, la pensée de Gœthe, mais l'avoir transformée en une matière visible aux yeux les moins clairvoyants.

On sait que le puissant ironiste avait composé ces couplets pour une représentatisn de gala au théâtre de la cour: quelle joie secrète ne dut-il pas éprouver en voyant quelque acteur de rencontre, chargé du rôle de Cagliostro, récité cette leçon ésotérique avec la gravité bouffonné d'un charlatan.

La seconde partie du Lied engage la pensée humaine, affranchie du puéril désir d'amener les fous à la sagesse, à entrer déterminément dans la voie de l'action, en ne visant que la victoire,

6. *Koptisches Lied.*

Laissez les savants à leurs disputes ; laissez épiloguer les docteurs ! Les sages de tous les temps disent en riant : Oh fou ! qui veut réformer les fous ! Enfants de la sagesse, oh ! prenez les fous pour ce qu'ils sont, comme il convient !

Le vieux Merlin, dans sa tombe, où jeune encore je lui parlai, me donna pour leçon réponse pareille : Oh fou ! qui veut réformer les fous...

Et des hauteurs de l'atmosphère Indienne aux profondeurs des sépulcres d'Egypte, je n'entendis que cette parole sacrée : Oh fou ! qui veut réformer des fous !...

***

Va, obéis à mon signe, emploie bien les jours de ta jeunesse, apprends à temps à être sage : dans la balance du bonheur on trouve rarement l'équilibre. Il te faut monter ou descendre, régner ou servir, souffrir ou triompher, être enclume ou marteau !

III.

La Maison du Lied, à Moscou, a mis au concours la traduction musicale de la *Belle Meunière*, poème de Müller, musique de Schubert, en langue russe. Le prix est de mille francs. Le jury est ainsi constitué : MM. Bougaiev, Brussov, Engel, Gretchaninov, Kachkine, Korsch, Krouglikov, Metner, Tanéiev. Pour les détails, s'adresser à M. Boris Petrovski, secrétaire, à Moscou, grande Nikitskaïa, maison Zotof.

Cette traduction paraîtra en Novembre prochain, accompagnée de la traduction française, dont voici un spécimen :

LA BELLE MEUNIÈRE

(Deuxième lied).

Là-bas un ru murmure,
Je vois son clair cristal,
Et comme l'onde pure
Se perd au fond du val.

J'ai dû, comme il arrive,
Pourquoi ? je ne sais pas !
J'ai dû quitter sa rive,
Et vais doublant le pas.

Je vais, doublant l'allure.
Suivant toujours le ru,
Et lui toujours murmure
Et coule, vite et dru.

Serait-ce là ma route ?
O ru, réponds, c'est là ?
Ce fut ta voix sans doute,
Ta voix qui me parla.

Que dis-je! je badine!
Ce n'est chant de ruisseau!
Plutôt un chœur d'ondines
Qui danse au fond de l'eau.

— Meunier! qu'il ne t'en chaille!
Mais va gaîment tout droit.
Plus d'un moulin travaille,
Bien sûr, en cet endroit.

OUVRAGES A CONSULTER

SUR MOUSSORGSKI ET SON ŒUVRE, *en Français*.

Livres et Brochures :

1896. *Pierre d'Albeim.* Moussorgski. Un vol. in-18, de 322 pages, avec portrait. Mercure de France.

— *Le même.* Conférences sur Moussorgski et enquête. Brochure in-8 de 74 pages. Magazine International *(épuisé).*

1897. *Arthur Pougin,* Essai historique sur la musique en Russie, p. 108-112, Bocca frères, à Turin.

1898. *Alfred Soubies.* Histoire de la musique en Russie, p. 156-163. Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts.

1900. *Camille Bellaigue.* Impressions musicales et littéraires, p. 97-140. Un vol. in-18, s. d. Delagrave.

1901. *Le même.* Etudes musicales, seconde série. *Un grand musicien réaliste : Moussorgski* (pages 37-106).

1903. *Alfred Bruneau.* Musiciens de France et musiques de Russie. Un vol. in.18. Fasquelle.

1907. *Mme Maurice Gallet.* Schubert et le Lied (p. 177-185). Un vol. in-18. Perrin.

1908. *M. D. Calvocoressi,* Moussorgski, Un vol, in-18, de 245 pages, Alcan.

Principaux articles de revues et journaux :

Pierre Lalo, Feuilletons du *Temps* (18 avril et 19 juin 1901, 5 juillet 1906).

Claude Debussy. Revue Blanche (15 avril et 1er juin 1901).

Paul Dukas. Revue Contemporaine : Le drame musical historique: *Boris Godounof.*

En Russe :

1881. *Stassof.* Moussorgski. *Messager de l'Europe* (reproduit dans le tome III des œuvres complètes. Saint-Pétersbourg).

1887. *Baskine.* Moussorgski. Brochure in-18, Moscou Iurgenson (pages 42-87).

1893. *Trifonof.* Moussorgski. (*Messager de l'Europe.* Déc. 1893).

1896. *César Cui.* La Romance russe. Broch. Saint-Pétersbourg.

1898. *Berezovski.* La Musique Russe. In-8, 1898. Saint-Pétersbourg.

Ont publié de 1900 à 1908, des articles importants sur Moussorgski : A Moscou, MM. Kachkine (Gazette de Moscou et La Parole russe), Krouglikof (Novosti Dnia), Engel (Rousskia Viedomosti), Kotchetof (Moskovski Listok), Sakhnovski (Le Courrier), Von Riesemann (Moskauer Zeitung); à Pétersbourg, MM. Stassof (Novosti, 1900-1902), Meingalis et Witol (Pétersburger Zeitung).

Sur les chansons populaires Russes :

Rambaud. La Russie épique. Un vol. in-8, Paris 1877.

Rimski-Korsakof. Chants nationaux russes harmonisés. (100 chansons). Bessel, Pétersbourg, 1877.

Philippov. 40 chansons populaires de Rjev et Moscou, harmonisées par Rimski-Korsakof, Iurgenson, Moscou, 1882.

Balakiref. Recueil de chansons populaires harmonisées (40), Johansen, Pétersbourg, 1888.

Paltchikof. Chansons rustiques du village de Nicolaievka (province d'Oufa), Recueil de 125 chansons, *notées avec les variantes.*

Les Chants du Peuple Russe, Edition de la Société Impériale de géographie (En cours de publication. Le premier fascicule a paru en 1894).

Olénine. Khata (La maison), 10 chansons populaires de la province de Riazan, formant une suite (La vie d'une femme), arrangées pour une ʌoix, avec accompagnement de piano. Moscou, Iurgenson, 1907.

MELUN — IMP. E. LEGRAND

23, rue Bancel, 23